Н. Е. КИСЕЛЕВА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО АЛТАЙСКОГО КРАЯ: ИСТОРИЯ, СОВРЕМЕННОСТЬ, ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эта книга является результатом последних десяти лет научно-педагогической деятельности автора и представляет собой сборник научных статей, посвященных становлению и развитию изобразительного искусства на Алтае во второй половине XX – начале XXI века, а также исследованию проблемы развития жанров в алтайском искусстве, различных направлений и тенденций в них, связанных с различными темами и мотивами. Особое внимание в своих статьях автор уделяет научному обоснованию анализа проблемы трагических мотивов в жанровом разнообразии алтайского изобразительного искусства.

Статьи, содержащие методы и приемы в живописной практике, рисунке, копировании, будут представлять интерес для вузовских преподавателей, а также для всех, кто связан с педагогической деятельностью в сфере художественного образования.

Издание иллюстрировано работами студентов факультета искусств Алтайского государственного университета под руководством автора.

- Н. Е. Киселева
  -
  - От автора
  - Предисловие
  - Раздел I. Искусствоведение
    - Архитектурный пейзаж в произведениях современных алтайских художников
    - Образ человека в живописи алтайских художников во второй половине XX – начале XXI века
    - К вопросу о проблеме модернизации в изобразительном искусстве на Алтае в конце XX – начале XXI века
    - Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в. (результаты диссертационного исследования)
    - Исторические мотивы в произведениях алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.
    - Трагические мотивы в искусстве социалистического реализма второй половины

XX в. в контексте эстетики постмодернизма
- Инсталляция как вид визуального искусства второй половины XX в.: истоки и развитие
- Интерпретация в изобразительном искусстве
- Техники рисунка мастеров изобразительного искусства: от древнего Египта до наших дней
- Художники-иллюстраторы алтайского края
- Цвет как средство выражения художественного образа современного костюма
- Трагическое в искусстве и в жизни: общее и особенное
- Образ храма в живописи алтайских художников конца XX – начала XXI в.
- Цвет как средство выражения художественного образа
- Историко-революционная тематика в работах алтайских скульпторов XX века
- Основные направления стилей и течений в искусстве России во второй половине XX века и их влияние на изобразительное искусство алтайских художников
- Основные направления стилей и течений в искусстве России во второй половине XX века и их влияние на изобразительное искусство алтайских художников (часть 2)
- Героика и драматизм в алтайской графике второй половины XX – начала XXI в.
- Традиции и преемственность в придомовом ландшафтном дизайне конца XX – начала XXI в. На юго-западе алтайского края
- Героико-патриотическая тема в портретном жанре алтайской живописи второй половины XX века
- Трагические и героические мотивы в сюжетно-тематической картине алтайской живописи второй половины XX века
- Проявление особенностей трагического и драматического начала в пейзажном жанре алтайских художников второй половины XX – начала XXI в.

○ Раздел II. Педагогика
- Рисунок – базовая основа для подготовки профессиональных кадров художников, дизайнеров в высшей архитектурно-

дизайнерской школе
- Компетентностный подход – инновационное преобразование в сфере высшего профессионального обучения
- Гризайль. Техника однотонной акварельной живописи в системе подготовки студентов высшей архитектурно-дизайнерской школы
- Роль музейных экспонатов – произведений алтайских художников – в развитии творчества и обучении рисунку и живописи студентов архитектурно-дизайнерских специальностей
- Особенности акварельной техники живописи на пленэре и методы их решения
- Некоторые аспекты формирования объемно-пространственного мышления студента архитектора-дизайнера
- Основные положения методики живописного изображения живой натуры
- Копирование как метод освоения специфики художественного языка при подготовке студентов-искусствоведов
- Декоративная композиция как средство развития креативного мышления дизайнера
- Интерпретация произведений искусства в учебных практических работах студентов художественных факультетов как один из аспектов освоения профессии
- Роль и значение рисунка в профессиональной деятельности дизайнера
- Учебная практика – пленэр – необходимая составляющая в системе художественного образования
- The Role of Pre-Teritiary Artistic Training in the Vocational Self-Determination of Enrollees

○ Раздел III. Персоналии
- Слово о художнике (К шестидесятилетию со дня рождения Е. П. Никитиной)
- Елена Никитина – художник и педагог
- Учебные пособия
  - Архитектурный рисунок: инновационные технологии обучения
  - Интерпретация классической живописи в учебных практических работах студентов факультета искусств

- Рисунок
- Пластическая анатомия
- Основные положения методики изображения живой натуры в живописи
- Практикум «Основы копийной техники»
- Творческие работы автора
- Выставочная деятельность автора
- Работы студентов
- Коллеги
- Послесловие

Н. Е. Киселева
Изобразительное искусство Алтайского края. История, современность, педагогический аспект

© Н. Е. Киселева, 2017
© ООО «Бук», 2017

* * *

От автора

После окончания художественно-графического отделения Бийского педагогического училища (ныне колледжа) в 1971 году я работала в средней общеобразовательной школе № 24 г. Барнаула учителем черчения и рисования. С 1972 по 1996 год занималась профессионально-трудовой деятельностью в БВВАУЛ (Барнаульское высшее военное авиационное училище летчиков им. К. А. Вершинина), иначе говоря – работала художником. Мне приходилось выполнять работы разного плана, в основном дизайнерского характера. Думаю, что именно многолетний опыт работы художником-оформителем, чертежником наложил отпечаток на стиль моего творчества: работы имеют скорее декоративный характер.

Перемены во всех сферах жизни во второй половине XX века коснулись судеб всего населения нашей страны. Не обошли они стороной и Алтай. Мощную базу подготовки летчиков-инженеров в конце 1990-х годов ликвидировали, а вместе с ней с её территории ушли и все специалисты.

В последнее десятилетие XX – начале XXI века на Алтае стали развиваться художественные специальности. Факультеты искусств появились во многих вузах края: Алтайском государственном университете, Алтайском государственном институте культуры, Барнаульской государственной педагогической академии. Образовался архитектурно-дизайнерский институт: ИнАрДиз при АлтГТУ им. И. И. Ползунова. Моя специальность и опыт стали востребованы: с 2004 по 2010 год я работала старшим преподавателем рисунка и живописи кафедры изобразительных искусств института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова, с 2009 года – доцентом кафедры зарубежного и отечественного искусства факультета искусств Алтайского государственного университета.

До сегодняшнего дня я передаю свои знания и опыт студентам. В 2006 году под руководством доктора искусствоведения, профессора Т. М. Степанской защитила кандидатскую диссертацию на тему «Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.».

В разделе «Творческие рисунки автора» – карандашные рисунки натурщиков, выполненные на художественно-графическом отделении Бийского педагогического колледжа под руководством заслуженного художника России Филиппова

Валерия Михайловича. Они бережно хранились в домашнем архиве и до сих пор служат методическим материалом для современных студентов. Как педагогу, мне приходится много времени отводить на методическую подготовку, оставаться наедине с творчеством получается нечасто, но когда это случается, процесс захватывает и поглощает полностью.

Н. Е. Киселева

Декабрь, 2016.

Предисловие

Материалы сборника научных трудов «Изобразительное искусство Алтайского края: история, современность, педагогический аспект» отражают основные этапы становления и развития изобразительного искусства на Алтае во второй половине XX – начале XXI века; выявляют основной творческий метод в жанрах алтайского изобразительного искусства – реализм, несмотря на влияние различных тенденций и стилей в искусстве России второй половины XX века на алтайское изобразительное искусство; определяют роль, место и значение изобразительного искусства Алтая в культуре не только Сибири, но и России в целом.

Данный труд содержит раздел «Искусствоведение», в котором охватывается широкий круг проблем современного искусствознания.

Раздел «Педагогика» включает в себя статьи, описывающие методы и приемы живописного изображения объектов. В них определяется роль и значение рисунка в профессиональной практической деятельности архитектурного, художественного и промышленного проектирования; выявляется важная роль копирования как одного из методов обучения рисунку, что позволяет выпускникам художественных специальностей применять свои знания и умения как в музейной сфере, так и в системе реставрации и консервации произведений искусства, а также в педагогической и научно-исследовательской деятельности.

Раздел «Персоналии» посвящен Елене Павловне Никитиной – педагогу-художнику, доценту кафедры изобразительного искусства Института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова, моей сокурснице по колледжу (у нас одна школа Валерия Михайловича Филиппова, заслуженного художника России), другу и коллеге.

Особенность данного сборника – наличие материалов, связанных с научным обоснованием анализа проблемы развития трагических мотивов в жанровом разнообразии искусства Алтая второй половины XX – начала XXI века и составленных автором на основе диссертационного исследования на тему «Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.». История изобразительного искусства на Алтае еще относительно молода и в целом является малоизученной страницей многонационального искусства нашей

Родины, но, несмотря на это, уже имеет ёмкое и многогранное содержание, привлекающее в настоящее время внимание не только региональных искусствоведов, но и специалистов российского масштаба.

Раздел I. Искусствоведение

Архитектурный пейзаж в произведениях современных алтайских художников

Прежде чем обратиться к теме «Архитектурный пейзаж в произведениях современных алтайских мастеров», необходимо отметить, что исследование художественного наследия в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX века установило: ведущим и самым популярным жанром на Алтае был и остается пейзаж. Это неслучайно и вполне объяснимо. Алтай богат своей живописной природой, и многие пейзажи алтайских художников написаны с натуры, передают непосредственные живописные впечатления и наблюдения. К настоящему времени в краевом Союзе художников около 200 человек, и в творчестве каждого пейзаж занимает заметное место.

У одних мастеров отмечается тенденция к эпической трактовке. Это можно увидеть на работах заслуженного художника Российской Федерации М. Будкеева, живописцев В. Октября, В. Марченко, Ю. Коробейникова.

У других наблюдается интерес к камерному пейзажу. В качестве примера можно привести работы В. Проходы, В. Стволова, А. Щетинина, В. Кораблина.

Полотна В. Терещенко, П. Джуры, Н. Острицова, Е. Никитиной отмечены нотками романтизма и поэтичности.

Молодые художники Е. Олейников, Д. Петренко, Ю. Иванов, Р. Ильиных видят пейзаж как неотъемлемую часть жизни и деятельности человека. В их композициях, как отмечает искусствовед Л. И. Леонова, сильно жанровое начало (Современные произведения художников Алтая. М., 1999, с. 10).

Очевидно, что в творчестве современных мастеров этот жанр отличается особой многоплановостью и разнообразием.

Известно, что в конце 90-х годов XX века после некоторого застоя не только в политической и экономической жизни страны, но и в художественной, произошел приток новых молодых сил в краевой Союз художников Алтая. Поднятие железного занавеса позволило молодым авторам обращать свое внимание и на Запад. Для изучения западноевропейского художественного наследия молодые художники едут в разные европейские страны, несмотря на социальные и финансово-экономические трудности. Результатом этих путешествий стала выставка работ преподавателей факультета архитектуры и дизайна АлтГТУ в мае 2004 года в Государственном художественном музее Алтайского края, где были представлены отчетные работы Ю. Никитюк,

Н. Акимовой, С. Прохорова и др.

Новым на выставке было то, что появилась тенденция к изображению архитектурного пейзажа – ведута. Это своего рода точный портрет архитектурного облика города.

Остановимся на этих работах немного подробнее. Так, в полотнах С. Прохорова очень определенно просматриваются такие темы и мотивы, как площадь Св. Марка, собор Св. Марка, Большой канал и др. Это центр Венеции, его наиболее прославленные памятники. Автор в своих архитектурных видах удачно сочетает точность изображения, перспективное построение пространства с декоративностью. Художника увлекало величие пространства, простор неба и венецианских заливов, свет солнца. В то же время в его полотнах есть элемент условности и известной идеализации как в выборе мотива и композиции, так и в колорите. Но художник не ограничивается передачей лишь архитектурного облика города. Он пишет толпу, яркую и оживленную, нарядные гондолы – Венецию праздничную и радостную. Мастеру также импонируют и бескрайние дали Большого канала, и скромные уголки на Монмартре, и романтическая поэзия на Рейне.

В марте 2005 года в выставочном зале Союза художников состоялась выставка, где были представлены произведения многих авторов, изображающих на своих полотнах архитектурные пейзажи различных уголков мира. Выставка так и называлась: «Мир глазами художника». Здесь отчетливо можно проследить развитие ведуты. Уже несколько мастеров представляют свои работы в этом жанре: Н. Акимова, Ю. Никитюк, В. Кукса, С. Прохоров, В. Октябрь. Кёльнский собор, улочки старой Германии с особой характерностью представлены в полотнах Ю. Никитюк. Северный балтийский климат отражен в колорите на полотнах мастера. Стиль и характер архитектуры старой Франции легко угадываются на полотнах В. Куксы. Портреты, изображенные Н. Акимовой, выделяются своим необыкновенным колоритом, присущим только Карибам: девушка на фоне белоснежной балюстрады, хранитель кофе с живописным ландшафтом на заднем плане.

И тем большее значение имеют произведения мастеров ведуты (Н. Акимовой, Ю. Никитюк, С. Прохорова), что эти художники работают и передают свой опыт студентам Института архитектуры и дизайна АлтГТУ. Ведь творческая деятельность архитектора и дизайнера связана с преобразованием среды, окружающей человека, созданием нового предметного мира. Для такой деятельности необходимо иметь развитое пространственное воображение и образное мышление, уметь

представить и изобразить свой мир. Поэтому в подготовке архитекторов и дизайнеров значительное место и время уделяется курсу изобразительных дисциплин – рисунку и живописи, чем и занимаются эти мастера.

Именно получение навыков и умений изображения архитектурных построек в сочетании с окружающей средой, умение передать точные перспективные сокращения, характерные особенности ландшафта с помощью объемно-пространственного воображения, линии, штриха, одноцветного пятна – основная задача подготовки архитекторов-дизайнеров. И творчество художников-педагогов является неоценимым багажом для передачи опыта.

Таким образом, в конце XX – начале XXI века формируется пейзаж как выражение архитектуры в реальности. Это говорит о том, что в пейзажном жанре не только идет развитие его видов, но и расширяются стили и география. Конечно же, ведущим направлением в пейзаже современных алтайских мастеров был и остается реализм.

Список литературы:

1. Художники Алтая. XX век. Барнаул. 2001.

2. Изобразительное искусство Алтая: сб. очерков. Барнаул, 1977.

Образ человека в живописи алтайских художников во второй половине XX – начале XXI века

В конце XX века в России в связи с кардинальными изменениями социально-экономических интересов произошли решительные перемены во всех сферах жизни. Ощутимые изменения, усовершенствования, отвечающие современным требованиям времени, произошли и в художественной жизни Алтая.

Модернизация затронула различные направления художественной деятельности. Информационные потоки, которые лавиной обрушились на нас во второй половине 80-х годов XX века, не могли не повлиять на мировоззренческие устои. В начале 90-х годов влияние идеологических и социальных установок, сформированных в недрах соцреализма, рухнуло. Выставка 1990 года, где были представлены произведения Л. Цесюлевич «Дева Февронья», В. Проходы «Возрождение», И. Хайрулинова «Вечное прощание» и др., определила особенности творческого лица художников на последующие годы. Вместо констатации «социально значимых» явлений осуществляется попытка перейти к более глубокому личностному прочтению действительности, попытка философского её осмысления.

В конце 1990-х годов на Алтае – «оплоте» реалистического искусства – открылась первая выставка произведений неакадемического направления «Алтай – авангард» (1997). Новым было то, что был принят факт свободы творчества: искусство может быть разным, так как способ восприятия и воспроизведения действительности как реализация личностного творческого потенциала является сугубо индивидуальным и неповторимым. Сегодня такое творчество воспринимается естественным и закономерным в контексте развития современного искусства. Творчество и своеобразное видение образа человека такими живописцами, как Л. Пастушкова, А. Фризен, Л. Кульгачева, В. Каминский, А. Гнилицкий, А. Андрусенко, Ю. Яуров, А. Нижегородцев, может провоцировать дискуссии, но сегодня уже никто не сомневается в правомерности существования альтернативного искусства.

Безусловно, ведущим на Алтае остаётся реалистическое искусство. Реалистические традиции, наработанные алтайскими художниками на протяжении шестидесяти пяти лет, на рубеже веков выводят их в ряд сильнейших не только в Сибири, но и в

России. Здесь можно назвать имена Г. Борунова, А. Вагина, Ф. Торхова, Ф. Филонова, В. Зотеева, Ю. Кабанова, М. Будкеева, С. Чернова и др.

Несмотря на все трудности, социальную невостребованность в настоящее время, ряд художников продолжают работу в сложнейшем жанре тематической картины, стараются поднимать темы, имеющие гражданское звучание. Среди них Г. Борунов – «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту», И. Хайрулинов – «Июнь 1941», «Память. Жертвам репрессий»; Л. Цесюлевич – «Дева Февронья»; В. Прохода – «Чистая волна», В. Коньков – «1812. Казачий полк». Работы этих авторов заставляют нас задуматься о непреходящих ценностях, на которые сегодня, может быть, и нет спроса, но время расставит всё по местам. В настоящее время в обществе происходит процесс изменения идеалов, интеграция гуманитарного знания. На передний план выдвигается коммуникативная функция – функция объединения людей для понимания искусства в его сегодняшнем многообразии. Художники Алтая на изменения в обществе откликнулись новой актуальной тематикой: возрождение религиозной культуры и русской духовности, появились работы А. Емельянова «Вера», «Рука дающая», «Пасха»; в живопись Алтая вошли образы храмов.

В новое время изменения происходят не только в идеологии и влиянии её на художественные явления. Модернизация коснулась буквально всех направлений художественной деятельности и художественных сфер. Например, если раньше для живописи применялись краски, в основе которых содержались натуральные ингредиенты – минералы в масле, мёд в акварели, то сегодня мы наблюдаем уже синтетические краски, которые значительно влияют на качество изображения, причем не всегда в лучшую сторону. В современной живописи художники активно используют акриловые пигменты – продукт нового времени. Происходит модернизация художественной формы: художники пишут уже не только на холсте, но и применяют для реализации своего творчества ткани (Никитина Е., Немыхина Е.), пишут масляными красками на бумаге, как это делает А. Гнилицкий. С некоторой осторожностью современные художники используют новые компьютерные технологии (Бушко Ю.) У компьютерного искусства большое будущее, но оно никогда не заменит традиционное. Это самостоятельный и самодостаточный вид искусства, но без традиционного искусства не могло возникнуть и компьютерного (5, с. 46). Исходя из вышеизложенного, становится понятным, насколько современные художники могут быть свободны в выборе средств для передачи своих творческих замыслов.

В заключение необходимо отметить, что при исследовании творческого наследия алтайских художников мы выяснили: из современного искусства Алтая ушёл образ героя-современника, а ведь человек во все времена был главным предметом искусства. Как говорится в древнем египетском папирусе, «… много прекрасных предметов в мире, но прекрасней всего человек» (1, с. 332).

Список литературы:

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. – М.; Л., 1948. Т. 1. С. 322.

2. Любимов Л. Искусство Древнего мира. – М., 1980.

3. Степанская Т. М. Традиция и современность в творческом наследии художников Алтая. В кн.: Наследие и современность. (Искусство Сибири). Материалы научно-практического семинара 27–28 января 2005. – Барнаул, АГУ, 2005.

4. Степанская Т. М. Служили Отечеству на Алтае. – Барнаул, 1998.

5. Турлюн Л. Художники о компьюторном искусстве. В кн.: Наследие и современность. (Искусство Сибири). Материалы научно-практического семинара 27–28 января 2005. – Барнаул, АГУ, 2005.

6. Художники Алтая. XX век. Барнаул, 2001.

7. Ястребова Н. Формирование эстетического идеала и искусство. – М., 1976.

К вопросу о проблеме модернизации в изобразительном искусстве на Алтае в конце XX – начале XXI века

В конце XX века в России в связи с кардинальными изменениями социально-экономических интересов произошли решительные перемены во всех сферах жизни. Ощутимые изменения, усовершенствования, отвечающие современным требованиям времени, произошли и в художественной жизни Алтая.

Модернизация затронула различные направления художественной деятельности. Информационные потоки, которые лавиной обрушились на нас во второй половине 80-х годов XX века, не могли не повлиять на мировоззренческие устои. В начале 90-х годов влияние идеологических и социальных установок, сформированных в недрах соцреализма, рухнуло. Выставка 1990 года, где были представлены произведения Л. Цесюлевич «Дева Февронья», В. Проходы «Возрождение», И. Хайрулинова «Вечное прощание» и др., определила особенности творческого лица художников на последующие годы. Вместо констатации «социально значимых» явлений осуществляется попытка перейти к более глубокому личностному прочтению действительности, попытка её философского осмысления.

В конце 1990-х на Алтае – «оплоте» реалистического искусства – открылась первая выставка произведений неакадемического направления «Алтай – авангард» (1997). Новым было то, что был принят факт свободы творчества: искусство может быть разным, так как способ восприятия и воспроизведения действительности как реализация личностного творческого потенциала является сугубо индивидуальным и неповторимым. Сегодня такое творчество воспринимается естественным и закономерным в контексте развития современного искусства. Творчество и своеобразное видение образа человека такими живописцами, как Л. Пастушкова, А. Фризен, Л. Кульгачева, В. Каминский, А. Гнилицкий, А. Андрусенко, Ю. Яуров, А. Нижегородцев, может провоцировать дискуссии, но сегодня уже никто не сомневается в правомерности существования альтернативного искусства.

Безусловно, ведущим на Алтае остаётся реалистическое искусство. Реалистические традиции, наработанные алтайскими художниками на протяжении шестидесяти пяти лет, на рубеже веков выводят их в ряд сильнейших не только в Сибири, но и в

России. Здесь можно назвать имена Г. Борунова, А. Вагина, Ф. Торхова, Ф. Филонова, В. Зотеева, Ю. Кабанова, М. Будкеева, С. Чернова и др.

Несмотря на все трудности, социальную невостребованность в настоящее время, ряд художников продолжают работу в сложнейшем жанре тематической картины, стараются поднимать темы, имеющие гражданское звучание. Среди них Г. Борунов – «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту», И. Хайрулинов – «Июнь 1941», «Память. Жертвам репрессий», Л. Цесюлевич – «Дева Февронья», В. Прохода – «Чистая волна», В. Коньков – «1812. Казачий полк». Работы этих авторов заставляют нас задуматься о непреходящих ценностях, на которые сегодня, может быть, и нет спроса, но время расставит всё по местам. В настоящее время в обществе происходит процесс изменения идеалов, интеграция гуманитарного знания. На передний план выдвигается коммуникативная функция – функция объединения людей для понимания искусства в его сегодняшнем многообразии. Художники Алтая на изменения в обществе откликнулись новой актуальной тематикой: возрождением религиозной культуры и русской духовности. Появились работы А. Емельянова «Вера», «Рука дающая», «Пасха»; в живопись Алтая вошли образы храмов.

Таким образом, на выставочных площадках Сибири представляются самые разнообразные стили и направления: традиционное искусство, реализм, неформальные объединения, постмодернизм, авторы авангардной ориентации и т. п. [3, с. 3].

В новое время изменения происходят не только в идеологии и влиянии её на художественные явления. Модернизация коснулась буквально всех направлений художественной деятельности и художественных сфер. Например, если раньше для живописи применялись краски, в основе которых содержались натуральные ингредиенты – минералы в масле, мёд в акварели, то сегодня мы наблюдаем уже синтетические краски, которые значительно влияют на качество изображения, причем не всегда в лучшую сторону. В современной живописи художники активно используют акриловые пигменты – продукт нового времени. Происходит модернизация художественной формы: художники пишут уже не только на холсте, но и применяют для реализации своего творчества ткани (Никитина Е., Немыхина Е.), пишут масляными красками на бумаге, как это делает А. Гнилицкий. С некоторой осторожностью современные художники используют новые компьютерные технологии (Бушко Ю.) У компьютерного искусства большое будущее, но оно никогда не заменит традиционное. Это самостоятельный и самодостаточный вид искусства, но без традиционного искусства

не могло возникнуть и компьютерного искусства [5, с. 46]. Исходя из вышеизложенного, становится понятным, насколько современные художники могут быть свободны в выборе средств для передачи своих творческих замыслов.

Исследование творческого наследия алтайских художников второй половины XX – начала XXI века показывает нам, что «… нельзя отрицать факт падения профессионального уровня творчества в современной художественной культуре. Причин этому несколько: несовершенное владение новыми компьютерными технологиями, которые, в свою очередь, активно влияют на традиционное искусство; отсутствие эстетического, нравственного, идейного целостного идеала; провинциальное отставание; вынужденное следование вкусам покупателей произведений в условиях хаотично формирующегося художественного рынка; расшатывание классических критериев художественности; отмечаемая философами тенденция изменения сознания под влиянием технизации и «машинного мышления» в сторону нарастания агрессивности, отчуждения от мира природы и, как следствие этого, формирование иллюзии самодостаточности и господства над окружающим миром» [2, с. 4].

Но, как становится видным, из всех видов изобразительного искусства искусство графики – книжной графики – оказалось менее всего подверженным этому кризису. Это показала алтайская краевая выставка книжной графики, которая прошла в декабре 2005 года. Известными мастерами книжной графики и книжного дизайна на Алтае являются В. А. Раменский (иллюстрации к поэме Ильи Мухачёва «Демжай-алтаец», рассказу В. М. Шукшина «Осенью», книге В. С. Золотухина «На Исток-речушку, к детству моему»); А. К. Дерявский (иллюстрации к роману С. Злобина «Степан Разин», 1982, В. М. Шукшина «Я пришёл дать вам волю», 1984, И. Дворцова «Река времени», 1976). Нельзя не отметить творчество таких художников-графиков, как Ю. Б. Кабанов, Б. Н. Лупачёв, А. Е. Емельянов, А. В. Курдюмов, С. И. Кашкаров, Р. И. Хайрулинов. Уникальность творческих индивидуальностей, своеобразие художественных традиций, сюжетов и мотивов определили жизнеспособность графического искусства Алтая.

Историческая ситуация в России, изменения культурного контекста влекут за собой поиск новых форм анализа действительности: «Расширенное толкование рациональности позволяет считать познавательно ценными те сферы деятельности, которые традиционно к таковым не относились, ибо они не нуждались в строгом логическом обосновании, – это

мифология, религия, искусство» [1, с. 292]. Иными словами, «роль искусства в обществе не умаляется, но возрастает, так как искусство удерживает человека на гуманистических позициях творчества и деятельности» [2, с. 7].

Список литературы:

1. Башляр Г. Новый рационализм. – М., 1987.

2. Степанская Т. М. Традиция и современность в творческом наследии художников Алтая. В кн.: Наследие и современность. (Искусство Сибири). Материалы научно-практического семинара 27–28 января 2005. – Барнаул: АГУ, 2005.

3. Степанская Т. М. Служили Отечеству на Алтае. – Барнаул, 1998.

4. Турлюн Л. Художники о компьютерном искусстве. В кн.: Наследие и современность. (Искусство Сибири). Материалы научно-практического семинара 27–28 января 2005. – Барнаул, АГУ, 2005.

5. Художники Алтая. XX век. Барнаул, 2001.

6. Ястребова Н. Формирование эстетического идеала и искусство. – М., 1976.

Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в. (результаты диссертационного исследования)

Тема «Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.» представляет собой неоспоримый интерес для исследования.

Развитие трагического мотива в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX – начала XXI в. сопровождается некоторыми обстоятельствами и тенденциями, имеющими принципиальное значение. Только научные методы исследования, методологический подход создают последовательно научную концепцию трагического. Героическое, вытекающее из трагического, рождает подвиг – воинский, гражданский. Подвиг как общественное явление должен рассматриваться лишь в совокупности объективных и субъективных факторов, определяемых уровнем и характером социально-экономических устоев общества, политическими, философскими, нравственными и эстетическими взглядами и идеалами, конкретными связями между армией и народом в данных исторических условиях. Без этого подвиг не может получить объективной, всесторонней, претендующей на научность оценки. Поэтому многочисленные концепции трагического, героического и драматического находят место в современной эстетике и носят научный характер.

Актуальность темы настоящей работы состоит, во-первых, в необходимости научно обоснованного анализа проблемы развития трагических мотивов в жанровом разнообразии истории искусства Алтая второй половины XX – начала XXI века. Трагическое в жизни связано с войнами, социальными потрясениями, с природными катаклизмами, с личными переживаниями человека и т. п. Двадцатый век, как и начало двадцать первого века, наполнен драматическими событиями, которые зачастую воспринимаются как трагические. Трагическое в жизни – пружина развития искусства. Искусство не только осмысляет трагическое, но и помогает человеку пережить его. Реальная практика искусства XX века побуждает к теоретическому осмыслению проявления в ней феномена трагического. Актуализирует заявленную тему многообразие, неоднозначность современного художественного процесса, новое понимание художественности произведения. Очевидно, что нельзя оценить

современное изобразительное искусство, не осмыслив особенности искусства прошлого. Искусство прошлого развивалось, а искусство современности развивается в условиях развертывания таких глобальных трагических событий, как войны. В настоящее время идёт переосмысление ценностей и событий Великой Отечественной войны. Тема войны, народной трагедии в изобразительном искусстве на Алтае звучит в самых неожиданных аспектах. По заявленной теме отсутствуют специальные научные исследования, что также актуализирует тему. В основных жанрах, которые имеют место в изобразительном искусстве на Алтае, прослеживаются различные направления и тенденции, связанные с различными темами и мотивами, в том числе и с трагическими. Но вплоть до настоящего времени эта тема не получила достаточного освещения и широкой самостоятельной разработки в искусствоведческой науке. Помимо этого, не исследованы специфические художественные приёмы и способы, помогающие раскрыть характерные особенности в искусстве Алтая, в частности трагический мотив. Специальных исследований, касающихся развития трагического начала в различных жанрах изобразительного искусства алтайских художников, до сих пор не проводилось.

Объектом исследования являлось изобразительное искусство Алтая.

Предмет исследования – особенности проявления трагических мотивов в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX – начала XXI века.

Цель исследования – выявить проявление и характер трагических мотивов в различных жанрах изобразительного искусства Алтая второй половины XX – начала XXI века, а также проанализировать средства художественной выразительности, используемые художником для их воплощения.

Задачами исследования было следующее:

1. Рассмотреть природу и факторы таких категорий эстетики, как «трагическое», «возвышенное», «героическое», «катарсис»; их взаимовлияние и взаимопроникновение на основе исследований отечественных и зарубежных философов.

2. Проанализировать основные направления стилей и течений в изобразительном искусстве России во второй половине XX века и их влияние на развитие жанров, стилей и течений в изобразительном искусстве алтайских живописцев.

3. Определить место трагических мотивов в советском искусстве второй половины XX века.

4. Проанализировать развитие трагической темы в различных

жанрах на основе произведений изобразительного искусства алтайских художников.

5. Исследовать произведения изобразительного искусства алтайских художников второй половины XX – начала XXI века и составить их классификацию по типам, видам и жанрам.

В результате исследования выявилось следующее:

– Эстетические категории «трагическое», «возвышенное», «героическое», «катарсис» взаимосвязаны и на основе взаимовлияния и взаимопроникновения участвуют в формировании трагических художественных образов; присутствие трагического в изобразительном искусстве не ограничивается хронологическими рамками, так как трагическое присуще и реальной жизни.

– Алтайское изобразительное искусство второй половины XX века развивалось в русле тенденций искусства России. Его ведущей тенденцией был социалистический реализм, однако он не был единственным творческим методом художника. В рассматриваемый период алтайские художники ощущали влияние столичного искусства, например «сурового стиля», концептуального искусства, неоавангардных течений; характерной чертой явилось размывание границ жанров, однако в целом творчество алтайских художников развивалось в русле традиций отечественной реалистической школы.

– Во второй половине XX века в советском искусстве трагические мотивы занимали значительное место, несмотря на идеологические ограничительные рамки, сужающие творческие возможности художника. Поощрялась проблематика Великой Отечественной войны. Трагические переживания личности, связанные с ее внутренним миром, с особенностями ее мироощущения, отрицающими социальную действительность и т. п., и занесенные зачастую в ранг «мелкотемья», не были востребованными. Несмотря на это, во второй половине XX века такие художники, как В. Попков, В. Иванов, Е. Моисеенко, Д. Жилинский, В. Назаренко и другие, создали выдающиеся произведения, в которых трагическая тема звучала открытым текстом, ярко, выразительно, решенная на высоком профессиональном уровне.

– Наиболее полно трагическая тема в алтайской живописи выражена в жанре сюжетно-тематической картины, что, очевидно, связано с тенденцией подмены ею русской исторической картины, накопившей глубокие традиции. В работах алтайских живописцев, скульпторов и графиков нашли отражение глобальные трагические события истории России XX века (1917 год, коллективизация, индустриализация, Великая Отечественная

война и т. д.). На творчество алтайских художников большое влияние оказывали творческие мастерские ведущих советских художников, таких как А. Герасимова, Е. Моисеенко, А. Мыльникова, Н. Томского и многих других, то есть для искусства Алтая была характерна преемственность. Трагические мотивы для произведений художники Алтая черпали в истории края, в истории его обновления, что придает этим произведениям уникальность.

– Анализ искусства Алтая второй половины XX века не подтверждает миф о том, что трагическое содержание не свойственно советскому искусству. Трагизм и связанный с ним героизм, драматизм наполняют произведения алтайских живописцев, графиков и скульпторов.

Научная новизна данной работы заключается в следующем:

1. Впервые исследуется развитие трагической темы в наследии алтайских художников второй половины XX – начала XXI века.

2. Даётся научно-теоретическое обоснование проблемы развития трагического аспекта в жанрах изобразительного искусства Алтая.

3. Исследована и воспроизведена классификация произведений изобразительного искусства алтайских художников второй половины XX – начала XXI века по типам, видам и жанрам.

Практическая и теоретическая значимость исследования состоит в том, что материалы диссертации могут быть использованы в дальнейших теоретических изысканиях и исследованиях истории изобразительного искусства Алтая и Сибири, в подготовке учебных пособий, разработке и чтении учебных курсов дисциплин федерального и национально-регионального компонентов образовательных программ гуманитарных наук.

Каковы же дальнейшие перспективы развития трагической темы в искусстве вообще? До тех пор пока не угаснут локальные войны, пока будут существовать предпосылки для разного рода конфликтов в жизни людей, героическая тема будет занимать важное место в искусстве будущего. Поэтому огромное значение трагической и героической тем вполне обосновано.

И даже когда угроза вооружённых столкновений не будет тревожить человечество, ему вряд ли станет безразлично, какими усилиями завоёвано всеобщее социальное счастье. Невозможно развивать культуру общества, не учитывая опыта прошлого. Без прошлого нет настоящего.

Таким образом, вполне закономерно и объяснимо присутствие трагических мотивов в изобразительном искусстве

Алтая. История края, история алтайского искусства – составная часть большого многонационального искусства нашей страны. Живописцы, графики, скульпторы на Алтае, как и другие художники в своих регионах, стремятся запечатлеть память о событиях трагических для края лет, воссоздать образы героев, оставить в памяти современников незабываемые страницы истории нашего народа.

Список литературы:

1. Киселева Н. Е. Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.: автореферат дис. … канд. иск. / Н. Е. Киселева. – Барнаул, 2006.

Исторические мотивы в произведениях алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.

Невозможно оценить современное изобразительное искусство, не осмыслив особенности искусства прошлого. Исторические мотивы в произведениях алтайских художников второй половины XX – начала XXI века прослеживаются в основных жанрах, которые имеют место в изобразительном искусстве на Алтае, звучат в самых разнообразных аспектах. Они способствуют лучшему пониманию исторического прошлого, воссоздавая перед зрителями события, лица, взаимоотношения людей, отражая представление о времени и его героях. Картины, написанные современниками изображаемых событий, могут служить историческими документами. Произведения, в которых позднейший художник воссоздаёт прошлое, представляют собой более или менее достоверную реконструкцию исторических событий и явлений.

Произведения исторического жанра алтайских художников второй половины XX века не были предметом специального изучения. «Круг литературы, посвящённой изучению сибирской живописи, узок и не обладает спецификой постановки проблемы исторического жанра. Первую попытку прикоснуться к сибирскому искусству 1960-х – начала 1970-х гг. предприняли историки искусства П. Д. Муратов, Л. И. Снитко, В. И. Эдоков, позднее – Г. И. Прибытков, Т. М. Степанская, М. Ю. Шишин, Л. Н. Шамина, И. К. Галкина, Ю. Н. Сорокин, Л. Г. Красноцветова, Л. И. Леонова, Л. Н. Новиков, ещё позднее, в начале XXI века, – Л. Н. Лихацкая, Л. И. Нехвядович, Е. В. Орловская, А. Л. Усанова. Ценные материалы содержат вступительные статьи к каталогам выставок, написанные названными авторами, а иногда художниками (Б. Н. Лупачёв, Ф. С. Торхов, Л. Р. Цесюлевич и др.): каталог «Алтай в дни Великой Отечественной войны» (Барнаул, 1944), каталог XII Краевой выставки произведений алтайских художников (Барнаул, 1959), каталог XIII Краевой художественной выставки (Барнаул, 1962), каталог Алтайской краевой художественной выставки (Барнаул, 1967), каталог Алтайской краевой художественной выставки, посвящённой 40-летию Победы (Барнаул, 1986) и т. д. В региональной литературе наиболее широко представлено отражение в живописи темы Великой Отечественной войны в статьях И. К. Галкиной, Н. А. Гусельниковой и других авторов» [9].

Таким образом, анализ специальной литературы показывает, что исторический жанр в трудах сибирских искусствоведов и в отечественном искусствознании в целом не представлен трудом обобщающего характера. Впервые эту попытку делает Н. С. Мамырина в диссертационном исследовании [9], где обозначаются важнейшие тенденции развития исторической живописи на Алтае во второй половине XX века.

Особое развитие исторические мотивы получают в жанре сюжетно-тематической картины. Историзм присущ живописным полотнам таких ведущих алтайских художников, как Г. Ф. Борунов, И. Хайрулинов, А. П. Ботев, Н. П. Иванов, и других авторов. Ведущей темой творчества этих художников является драматизм истории народа. Их произведения охватывают все знаменательные моменты, вехи исторических событий, которые пришлось пережить нашей стране, краю и самим авторам. В произведениях воплощён и личный жизненный опыт художников, и объективные факты – в этом состоит общественное значение произведений, проявляется один из аспектов выражения исторического мотива в искусстве. В творчестве алтайских художников второй половины XX века прослеживается тенденция синтеза традиций русского исторического жанра и специфики исторической картины советского периода [9]. Это проявилось в работах Г. Ф. Борунова «Мои земляки», 1964; «Земля родная», 1967; «Председатель Кольцов. Колхозная осень», 1974; «Красный трактор», 1980; «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту», 1991; И. С. Хайрулинова «1941 год», 1985; «Проводы. 1941», 1980; «Память. Жертвам репрессий», 1997; А. П. Ботева «Сёстры милосердия», 1986; «Год 1941. Начало июля», 1987 и других.

В основу каждой картины положена своя история. Есть она и в работе Г. Ф. Борунова [2] «9 мая. Рядовые победы» (2000 г.) На этом полотне Геннадий Фёдорович изобразил трех сельских стариков, которые отмечают День Победы возле дома. В белой рубашке, с гармошкой – отец художника, раненный в боях за Сталинград. Написание этой картины – дань памяти отцу и его фронтовым друзьям. Старики, изображенные на фоне тревожного весеннего неба и старого бревенчатого дома, из которого они, возможно, уходили на фронт, держат в руках гранёные стаканы – атрибут советского времени. На хрупком столике – скудная закуска. День Победы, но лица стариков не выражают особой радости – они хранят не только скорбь по трагическим временам, но и тяжесть нелёгкой жизни настоящего времени. За что воевали, за что боролись, в какие идеалы верили? Трагедия жизни, которая обрушилась на людей в конце XX века, повергла стариков в глубокие размышления. На лицах – раздумья и тревога

за будущее своих внуков и детей.

Г. Ф. Борунов одним из первых алтайских художников обратился в своём творчестве к теме тыла периода Великой Отечественной войны. Полотно «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту» (1991 г.) – картина, полная драматизма. Ночью не останавливается жизнь, не останавливается труд крестьян, одна за другой рядами движутся конные подводы, гружённые мешками с зерном, и их ряды сходятся в одной точке у элеватора. Всё погружено в полумрак, светятся стены элеватора, и это свечение не от того, что его кто-то или что-то осветило. Луна за зданием элеватора. Это самосвечение, элеватор как будто светится изнутри. Художник этим символизирует свет хлеба, зерна, выращенного в невероятных условиях жертвенным трудом крестьян, которые всё до последнего зёрнышка отдают фронту. Беспокойная, динамичная композиция, как бы вовлекающая вглубь пространства хлебный обоз, останавливается мощной вертикалью элеватора, устремившего свои каменные стены к мятущемуся небу. Опять движение тревожное, и чувство, горем войны рождённое. Оно захватывает сразу и подчиняет. Им продиктовано и вызвано ощущение целостности. Тропа, ведущая в гору, – мотив дороги – это архетипический мотив, первообраз, характерный для просторов России. В христианской культуре дорога, тропинка – символ земного пути человека. Образ дороги связан с раздумьями о человеческой судьбе. Трагическая тема звучит здесь как симфония.

Обострённо эмоциональный образный строй этих картин вызван и воспоминаниями детства, и размышлениями о бескорыстном крестьянском труде, объединяющем людей в годы тяжких испытаний, и, наконец, горькими мыслями о том, что этого уникального сооружения, ставшего в годы войны символом сибирской мощи, по вине конкретных людей больше не существует. Обращение Г. Ф. Борунова к историко-эпическому жанру в живописи было продиктовано желанием заставить задуматься над нравственным смыслом современных социальных явлений. Художник словно проецирует образы своих земляков на десятилетия назад и ставит их перед необходимостью нравственного и социального выбора [4]. В исторической перспективе художник высветляет актуальную проблему причастности и ответственности человека за будущее.

В жанре сюжетно-тематической картины работает живописец Ильбек Сунагатович Хайрулинов [12]. Его творчество тесно связано с трагическими событиями истории нашей страны – событиями Великой Отечественной войны. «Все картины, написанные мной, от первой до последней, – это сыновье слово о

судьбе наших отцов и матерей, о судьбе Родины. «Враги. 1929», «Воспоминание об отце», «Проводы. 1941 год», «Вечное прощание», «Баллада о солдате», «Отчий дом», «Мать», «Память. Жертвам репрессий», «Июнь сорок первого», «Подвиг. Сестричка. 1943 г.» [10]. Вглядываясь в эти картины, понимаешь, что при написании автор идёт от личного, пережитого, быть может, виденного или слышанного когда-то в далёком детстве и прочувствованного на новом уровне зрелого человека-художника. Это один из аспектов выражения трагического в художественном произведении [8]. Прошло уже 65 лет со дня Победы, но трагедия войны для героев его произведений всё ещё не пережита. Произведения И. Хайрулинова особенно актуальны в наше сложное время, когда ломаются нравственные критерии, происходит переоценка ценностей.

Ботев Александр Петрович [4]. Его работы пронизаны глубоким сознанием болевых точек общества, острым ощущением современности. Его изобразительный язык содержит иносказание и метафору, элементы гротеска и экспрессивной стилизации. Работал в жанре тематической картины.

«Агрессия» (1986) и «Heavy metal» (1987) написаны в жанре политической картины, добившемся равноправия в советском искусстве в 1970-е годы. Автор обращается в своём творчестве к мировым проблемам, к тому, что происходит «сегодня в мире», о чём мы узнаём благодаря этой культуре. Изображение человеческих страданий, донесённое до нас с другого конца земли экраном телевизора, помогает раскрыть трагическую отчуждённость потерянного поколения «металлистов», своего рода жертв этой аудивизуальной культуры («Heavy metal»).

Полотно «Агрессия». Здесь символическая связь образов и предметов – разорванная ракета и фашистский солдат, лётчик сверхзвукового самолёта и секунды, вспыхивающие на световом табло, экран телевизора и беременная женщина, образ которой навеян хрупкими созданиями Вермера Дельфтского – напоминает нам о противоречиях нашего времени, когда достижения культуры приводят к её же разрушению.

Некоторая облегчённость живописной плоти произведений А. Ботева связана с выраженной графической основой изображения. В ней угадывается стиль монтажных построений художников ОСТа, к которому обратились многие семидесятники. Этот принцип позволяет показать сложное сочетание эмоционального переживания и философского осмысления событий современности и истории, но главное, он помогает втянуть зрителя в размышления об этих событиях.

Накренившаяся под действием страшной силы и словно

потерявшая равновесие Земля, трагически прекрасная в тишине полей, только что разорванная воем немецких истребителей. Самолеты несутся из потемневшего неба прямо на зрителя. А под ними – ещё не коснувшийся земли погибший советский солдат. Парящее над землёю тело – это наша память о подвиге, превращающем смерть в бессмертие. Мы понимаем, что художник не пытается сделать нас и себя свидетелями происходящего события, так как оно символически условно. И эта условность, подчёркнутая темнеющим на фоне неба пятном репродуктора, делает понятным замысел художника, который старался запечатлеть зрительный образ, возникший при осмыслении трагических моментов нашей истории. Рассмотренная картина А. Ботева «Год 1941. Начало июля» (1987) – пример ассоциативно-символического истолкования исторического образа [5].

Таким образом, в алтайской живописи исторический мотив находит отражение в сюжетно-тематической картине, являющейся носителем духовных ценностей, среди которых и историческая память, нашедшая воплощение в художественных образах, сюжетах, посвящённых трагическим или радостным событиям жизни человека, страны, общества. Историческая память концентрируется в художественном мышлении, в художественном сознании, в художественной памяти региона.

Рассматривая и анализируя произведения алтайских художников второй половины XX – начала XXI века, написанные в историческом жанре, необходимо отметить тенденцию к развитию исторического портрета на Алтае. Полотно «И. И. Ползунов» (1972 г.) Г. Ф. Борунова – одно из первых на Алтае, посвящённое деятелю науки. Это один из первых исторических портретов в алтайской живописи. Художник обращается к этому образу неслучайно: он пытается представить Ползунова (1728–1766 гг.) не в официальном налёте, в который его обрядили неглубокие историки. Глубоко изучив документы, Борунов снял этот покров. Живописец работал над портретом как настоящий художник-историк. Он изучил архивные документы, прочитал труды краеведов, проникся масштабом личности изобретателя. Художник изображает «великого механикуса» в последние дни его жизни. Ползунов работал в тяжёлых условиях, но ему всё удавалось. Ему ни в чём не было отказа со стороны кабинета Её Величества Екатерины II. Ему даже разрешили вступить в брак с женщиной, не имеющей документов, подтверждающих её положение вдовы. Это говорит о том, что Ползунов не несчастный учёный, раз ему было столько дозволено. Существует и другая точка зрения на положение Ползунова – это больной и чахоточный человек. Двойственность судьбы

изобретателя привлекла Борунова, и он решил создать образ Ползунова. Трагедия Ползунова в том, что после смерти изобретателя его паровая машина (1763 г.) не получила своего практического применения в России, как и проект паросиловой установки для заводских нужд (1765 г.), первой в России. За неделю до её пробного пуска Ползунов скончался. Более того, металл, из которого была изготовлена модель паровой машины, был использован для выплавки колоколов вновь построенных в Барнауле деревянных церквей (Одигитриевская церковь и др.) (Я. В. Кривоносов, Т. М. Скворцова).

В сумрачном, тревожно мерцающем колорите картины, в напряжённом взгляде Ползунова, в его устало опущенной руке чувствуется драматизм духовного состояния человека, одержимого мыслью о завершении начатого им на благо народа дела, но уже предвидящего трагическую судьбу изобретения.

Образ исторического героя духовно объединен с созданными художником образами современников. Показана земная сила характера русского человека, заставляющая его и в трагические минуты жизни бороться и творить, не думая о смерти.

Особый вклад в жанр исторического портрета внесли живописцы Г. А. Колпаков («Герой Гражданской войны на Алтае Ф. Колядо», «Портрет участника Гражданской войны на Алтае К. Ревы»), И. С. Хайрулинов, М. Я. Будкеев, В. А. Зотеев, А. И. Скурлатов (портреты ветеранов Великой Отечественной войны), Г. Ф. Борунов («Портрет генерала Козина»), Н. П. Иванов («Портрет писателя Н. Г. Дворцова», «Портрет Героя Социалистического Труда Р. И. Балюка»), И. Р. Рудзите («Портрет скрипача Гидона Кремера»), Л. Р. Цесюлевич («Портрет дирижёра Борисова», «Портрет Н. К. Рериха»). А. П. Малышевым и И. М. Мамонтовым написана галерея портретов героев войны, Героев Социалистического Труда. Алтайским художникам принадлежит заслуга в создании портретов выдающихся людей своего времени. И. Р. Рудзите, И. С. Хайрулинов, Г. Ф. Борунов, А. Е. Емельянов, З. М. Ибрагимов посвятили свои работы образу В. М. Шукшина.

Таким образом, к жанру портрета обращаются многие живописцы на Алтае. Исторический портрет находит своё выражение в героических образах защитников Отечества, в образах известных людей своего времени. Однако этот жанр, как и сюжетно-тематическая картина, не играет ведущей роли в алтайском искусстве – ведущим был и остаётся жанр пейзажа. Пейзаж имеет большое значение в развитии алтайского искусства. Предпосылками распространённости пейзажа является богатство и разнообразие природной среды Алтая, устойчивость

пейзажной традиции, отсутствие идеологической направленности жанра. Пейзаж органично вошёл в композицию жанровых полотен, портретов и натюрмортов. Во второй половине XX века пейзажный жанр на Алтае претерпевал изменения. Горные мотивы уступали место индустриальному пейзажу. Маршевая мажорность жизни не оставляла места отвлечённому созерцанию и философской рефлексии, надо было поспевать за преобразованиями. Свой взгляд на природу края отразили многие художники, а пейзажи М. Я. Будкеева «Теректинский хмурится», «Стоянка у каменного белка», Ф. С. Торхова «Праздник животноводов», «Золотая ветка лиственницы», С. И. Чернова «Семинский перевал» стали подлинным сокровищем изобразительного искусства Алтая.

Результаты анализа источникового материала показывают, что исторические мотивы находят своё выражение в пейзажах таких живописцев, как М. Я. Будкеев («Теректинский хмурится», «У горы Синюхи»), В. Э. Октябрь («Алтай»), Ф. А. Филонов («У берегов Катуни»), С. И. Чернов («Семинский перевал») и др. Образы Горного Алтая по-разному воплощаются на полотнах этих мастеров, но объединяет их монументальность, достоверность; это выразительные и уверенные пейзажи-портреты, пейзажи-размышления.

В конце 1980–90-х годов значительные перемены, происшедшие в нашей стране, поставили перед обществом задачу интеграции в изменившихся социальных условиях. Творческая интеллигенция была вынуждена решать вопросы, связанные с разработкой новой концепции личности, преемственностью традиций, ориентацией на вкусы публики. Но темы исторических событий в произведениях современных алтайских художников остаются актуальными, как и 30–40 лет назад. Необходимо отметить: несмотря на то, что в алтайском искусстве в конце XX века появляются новые для живописи течения, реалистический метод не утратил своего значения в творчестве художников как старшего поколения, так и молодого, особенно в изображении исторических мотивов.

Список литературы:

1. Борунов Геннадий Фёдорович: буклет / Картинная галерея с. Павловск Алт. края. – Павловск, [б.г.и.].

2. Борунов Г. Ф. Род. 5 февраля 1928 г. в с. Павловск Алтайского края. Заслуженный худ. России. Член СХ России с 1964 г. / Биобиблиографический словарь. Т. I. – Барнаул, 2006.

3. Борунов Геннадий Фёдорович: выставка к 75-летию художника «Земля отцов»: буклет. – Барнаул, 2003.

4. Ботев А. П. Род. 22 февраля 1948 г. в Николаевске-на-Амуре. Умер в 1992 г. Член СХ России с 1986 г. / Художники Алтая. XX век. – Барнаул, 2001.

5. Дмитриева, Н. К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. – 1958. – № 6. – С. 9.

6. Изобразительное искусство Алтая: сб. очерков. – Барнаул, 1977.

7. Искусство Алтая в краевом музее изобразительных и прикладных искусств. – Барнаул, 1989.

8. Киселёва, Н. Е. Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.: дис. … канд. иск. / Н. Е. Киселёва. – Барнаул, 2006.

9. Мамырина, Н. С. Интерпретация традиций отечественной исторической живописи в творчестве художников Алтая XX века: дис. … канд. иск. / Н. С. Мамырина. – Барнаул, 2006.

10. Наследие и современность: (Искусство Сибири): материалы науч. – практ. семинара (27–28 января 2005). – Барнаул, 2006.

11. Хайрулинов И. О войне и мире. Живопись: [каталог] – Барнаул, 2000.

12. Хайрулинов И. С. Род. 26 сентября 1939 г. в с. Шаркаево Оренбургской области. Член СХ России с 1983 г. / Художники Алтая. XX век. – Барнаул, 2001.

Трагические мотивы в искусстве социалистического реализма второй половины XX в. в контексте эстетики постмодернизма

Английский философ Грэм Гордон в труде «Философия искусства: введение в эстетику» в контексте истории эстетической мысли анализирует проблему ценности искусства. По его мнению, недостаточно оценивать художественное произведение с точки зрения познавательности, гедонизма и трактовки художника в качестве выразителя своих эмоций.

Исследователь К. Мори изучает проблему постоянно меняющейся ценности искусства. Ключевым понятием работы Мори является «качество» произведения, важнейшей составляющей которого выступает социальная значимость искусства. Следует отметить обращение зарубежных современных исследователей к ключевым проблемам классической эстетики, подвергаются осмыслению в контексте утраты художественной выразительности в современном искусстве эстетические воззрения И. Канта, Г. Гегеля (Р. Гаше, К. Пиллоу). Многие зарубежные авторы подвергают сомнению жизненность новейших направлений в современном изобразительном искусстве, если они не ориентированы на гуманистические цели творчества. Главным показателем постмодернистской культуры является плюрализм художественных истин, или их «равноположенность» по отношению друг к другу. Современные исследователи искусства в настоящее время редко употребляют категорию «художественность», предпочитая такие выражения, как «художественная удача», «художественный успех», что придает художественной оценке произведения очень субъективный характер и, в сущности, обозначает отказ понимать искусство как выражение общезначимых, духовно-объективных смыслов. Некоторые авторы (Е. С. Туркова, С. В. Тюленев), говоря об отрицании классических критериев художественности, предлагают такие критерии оценки произведений, как неоднозначность, вариативность интерпретации произведения (амбивалентность), открытость, подвижность (суггестивность), эмоциональное воздействие на память и чувства зрителя (эвокативность).

Одним из основных факторов формирования модернистского искусства XX века являлись авторские мировоззренческие

концепции. Постмодернистические концепции рассматривают искусство реализма как архаичное, в сущности, лишенное будущего. Определенная исследователями трансформация художественности, осуществляемая в «постхудожественной» парадигме, выявляет меняющуюся позицию современного искусства внутри социокультурного универсума и подчеркивает своеобразие «смыслового наполнения художественности нового типа» (Е. В. Рубцова).

Творчества алтайских художников второй половины XX века слабо коснулись данные новации. Можно указать на редкие исключения, каковым является творчество художников В. Ф. Рублева, А. В. Нижегородцева, В. М. Квасова, составивших небольшую группу ярких творческих индивидуальностей и для которых важнейшим в искусстве было самовыражение. Проблема трагического звучала в них выразительной нотой, трагическое было связано прежде всего с формой (рвущаяся линия, «тревожный» сложный колорит, контраст света и тени и др.) [Приложение. Рис. 30]. В целом алтайские художники творили в русле традиций отечественной исторической живописи. Трагическое входило в содержание картин таких мастеров, как Н. Н. Ге («Царь Петр допрашивает царевича Алексея», «Что есть истина?»), В. И. Суриков («Утро стрелецкой казни», «Меньшиков в Березове», «Боярыня Морозова»), И. Е. Репин («Иван Грозный убивает своего сына», «Царевна Софья»; трагические мотивы присутствуют в эпическом произведении художника «Крестный ход в Курской губернии», «Бурлаки на Волге» и др.), И. Н. Крамской («Христос в пустыни», «Неутешное горе»).

Русская реалистическая живопись на вершине своего расцвета выразила весь драматизм и трагизм русской истории. Советское искусство развивало эту особенность отечественной живописи, свой вклад в развитие этой традиции внесли и алтайские художники. В послевоенные годы усилился драматизм художественной жизни; победа в Великой Отечественной войне обещала свободу, в том числе и в художественном творчестве. В 1945 году в Москве даже состоялась выставка художника Н. А. Тырсы, развивавшего традиции «мира искусников» в книжной графике. Но эта выставка стала мимолетным событием. В сороковых годах одно за другим следовали партийно-правительственные решения (постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»), в которых осуждалась деятельность советской творческой интеллигенции – М. М. Зощенко, А. А. Ахматовой. Официозное, парадное искусство, сюжеты, подобные «Сталин и Ворошилов на прогулке», огромные официозные полотна Д. А. Налбандяна предлагаются в

качестве образцовых советских живописных полотен.

Наиболее талантливые художники находят свою нишу творчества, более интимную, камерную, обращаясь к темам частной жизни. Примером может служить картина А. А. Пластова «Весна» (с обнаженной натурой!), «Фашист пролетел» (трагическое здесь звучит особенно щемяще, потому что бессмысленной жертвой бесчеловечной войны выступает ребенок, изображенный в окружении мирной красивой природы средней полосы России). Стремясь не участвовать в официальной художественной жизни, А. А. Пластов жил и работал в родной деревне Прислонихе. Сибирской провинции в какой-то мере коснулись все сложности противостояния творческой интеллигенции идеологическим установкам. Живописец Г. Ф. Борунов участвует в росписях Покровского собора в 1940 году; большая часть художников середины 50-х – начала 60-х годов вдохновляется образами Горного Алтая. Параллельно работе «для души» члены Союза художников России выполняют социальный заказ, и «заказные» произведения ложатся в основу краевых, городских и зональных выставок. Произведения, содержащие трагические мотивы, зачастую отклонялись членами выставочной комиссии [1, с. 165].

Художники оказались в «едином строю», но этот строй не был монолитным. В нем художники находились в неявной оппозиции официозу. Внешняя лояльность по отношению к режиму и его идеологии переводила все споры об искусстве в плоскость формы, что выводило эти споры за рамки политики, подчеркивало специфичность искусства, делающего творчество независимым от режима и идеологии. Силы для скрытого противостояния режиму черпались во многом из представления о приоритете культуры, о ее высшем предназначении. Заботясь прежде всего о высокой художественности, такие авторы (например, П. Басманов), по сути, отстаивали идеи русского искусства начала XX века о суверенитете культуры, ее безусловной самоценности. Борьба велась между «реалистами» и «формалистами».

После смерти И. В. Сталина общественная ситуация изменилась. Искусствоведы и художники Москвы и Ленинграда на страницах периодической печати и в своих союзах развернули творческие дискуссии о проблемах традиции и новаторства, о свободе творчества и необходимости демократизации художественной жизни страны. В дискуссии участвовали авторитетные мастера: В. А. Фаворский, М. С. Сарьян, И. Э. Грабарь, К. Ф. Юон, С. В. Герасимов, А. А. Дейнека. Но учредительный съезд 1957 года не выработал механизма, исключавшего из уставных отношений командно-

административную систему. Не сделали этого и последующие съезды художников. Художники, не исповедовавшие метод социалистического реализма, по-прежнему не принимались в Союз художников. Отстаивающие независимость творчества становились носителями особой духовности, образовывали единения «отверженных». Но необходимо помнить о том, что огромное число художников – членов Союза художников СССР были и являются вдохновенными созидателями в искусстве, художниками-гуманистами [2, с. 114].

В последней трети XX века в условиях демократизации постмодернистская эстетика в той или иной форме стала проявляться и в творчестве алтайских художников, таких как Л. С. Кульгачева, В. Э. Октябрь. Творчество В. Э. Октября выпадает из рамок социалистического реализма. Его картины наполнены настроениями индивидуализма, смягченного романтическим «дыханием», образы гор агрессивны в своем романтизме. Его горы – это не горы, где отдыхают. Природа Горного Алтая усмиряет гордыню человека своей неодолимой мощью.

Новация постмодернистской эстетики проникает в художественную практику сибирских живописцев. В период демократических преобразований в России стали более доступны контакты с зарубежными коллегами, переводы зарубежных философов, что повлекло за собою разнообразие тематики и творческих методов художников. Трагическое же выступает в русле реалистического искусства.

Таким образом, трагическое в искусстве социалистического реализма второй половины XX века находило своё отражение в методе социалистического реализма и вытекало из существующих великих традиций: Пушкина и Толстого в литературе, Сурикова и Репина в живописи, Глинки и Мусоргского в музыке, Волкова и Щепкина в театре, Казакова и Баженова в архитектуре, Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена в критике и эстетике.

С одной стороны, реалистическое искусство – неотъемлемая часть культуры народов России второй половины XX века. Но творчество художников этого периода носило противоречивый характер, так как оно вытекало по сути своей из атмосферы модернистского субъективизма. С другой стороны, художники стремились почерпнуть силы в великих традициях, где на фоне исторического лейтмотива находили своё место и трагические темы (Ю. М. Непринцев «Вот солдаты идут» и др.). В целом, в искусстве советского периода темы трагических конфликтов и противоречий имели место в творчестве художников, но к ним

подходили робко. Трагическое играет в искусстве особенно большую роль в переломные моменты истории людей, страны. Революционная тематика, тема Великой Отечественной войны, трагедии личностного характера, а также образы героические, полные пафоса, чаще всего отражались в искусстве советского периода второй половины XX века [3, с. 68].

С возникновением модернизма (начало XX века), для которого характерно было стремление ввести предмет, объект в само произведение (эксперименты сюрреалистов, дадаистов, абстракционистов и т. д., и т. п.), человек как предмет искусства уходит с пьедестала. Для постмодернизма, возникшего во второй половине XX века, характерно стремление сделать объект или предмет произведением искусства (боди-арт, коллаж и т. д.). Но что же произойдёт с человеком, с его личностью, его индивидуальностью, с идеями гуманизма и традиционной культурой? Существуют две точки зрения на эту проблему. По мнению В. Курицына, постмодернизм – самая живая, самая эстетически актуальная часть современной культуры, с другой стороны, по мнению В. Малухина и В. Кутырёва, постмодернизм – это эстетический беспредел и смерть культуры [4, с.569].

Специфика постмодернистской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций: происходит сдвиг к модификации основных эстетических категорий. Например, пристальный интерес к безобразному выливается в его постепенное «приручение» посредством эстетизации, ведущей к размыванию его отличительных признаков; возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место занимает комическое в его иронической ипостаси: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства. И трагическое в этом искусстве приобретает новые темы и выражается новыми формами и средствами.

Список литературы:

1. Степанская, Т. М. 60 лет творческому союзу художников Алтая / Т. М. Степанская // Культурное наследие Сибири: избр. статьи и очерки. – Вып. 6–7. – Барнаул, 2005.

2. Степанская, Т. М. Творческие союзы в современных условиях / Т. М. Степанская // Культурное наследие Сибири: избр. статьи и очерки. – Вып. 6–7. – Барнаул, 2005.

3. Киселева Н. Е. Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX века – начале XXI в.: дисс… канд. искусствоведения / Н. Е. Киселева. – Барнаул, 2006.

4. Яковлев Е. Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение / Е. Г. Яковлев. – М., 2005.

Инсталляция как вид визуального искусства второй половины XX в.: истоки и развитие

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте
водосточных
труб?

В. Маяковский, 1913

Актуальность исследования данного вопроса состоит в необходимости научно обоснованного анализа проблемы развития и эволюции инсталляции как одной из составляющей интердисциплинарных форм постмодернизма, возникающих в процессе взаимодействия различных видов искусства. По определению словаря по общественным наукам «Глоссарий», инсталляция в переводе с англ. Installation – «установка», что до некоторой степени описывает технические аспекты изготовления инсталляции: её не «рисуют», не «пишут», не-, не-, не– и ещё раз не-, а именно что устанавливают, составляют, формируют из отдельных, разрозненных частей. В искусстве инсталляция – это пространственная композиция, созданная художником из бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, фрагментов текстовой или визуальной информации. Считается, что, становясь элементом художественного замысла, вещь освобождается от своей утилитарной функции и приобретает символическую функцию [4].

Постмодернизм – широкое культурное течение второй половины XX века, в орбиту которого попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии. Специфика постмодернистской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций. Художественное мышление характеризуется тем, что оно, в особенности реалистическое, стремилось представить окружающий мир как иллюзию, как это ни парадоксально звучит,

только как отражение. Но это не всегда удавалось, так как художественное начало пронизывает всё сознание человека, всю его культуру и в особенности искусство. Оно всегда было пронизано аллегориями и метафорами, то есть перенесением признаков одного явления или предмета на другие. Более основательно этот процесс проявляется в начале XX века ***в модернизме, для которого характерно стремление ввести предмет, объект в само произведение.***

Исследованию проблемы развития модернизма, его основных направлений и форм в зарубежном искусстве XX века (экспрессионизма, кубизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма, абстракционизма, поп-арта и др.) посвятили свои труды такие известные авторы, как В. В. Ванслов, Ю. Д. Колпинский, М. Лифшиц, Л. Рейнгард, О. Петрочук, Т. Каптерева, М. Кузьмина, В. Крючкова [10].

Приведем полностью стихотворение В. Маяковского, часть которого взята для эпиграфа.

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана,
Я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Это 1913 год, и это уже не только метафоры, это уже полное введение предмета в структуру произведения, это уже развернутая и энергичная игра с ним. Это же в 1913 году делает К. Малевич в своём знаменитом «Черном квадрате». Это еще не реальный куб, но его предметное бытие, супрематический объект. По этому пути идут кубисты, футуристы, кубофутуристы. В. Татлин со своим «Памятником III Интернационалу» в виде башни, но которая не просто башня, то есть объект, а памятник III Интернационалу (1920) [14, с. 565].

Примеры могут быть бесконечными (эксперименты сюрреалистов, дадаистов, абстракционистов и т. д. и т. п.), но суть одна: модернизм стремится ***ввести в произведение*** предмет, то есть приблизиться к мифологической игре. ***Для постмодернизма характерно стремление сделать объект или предмет уже произведением искусства.*** Постмодернистские

эксперименты стимулировали также стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии, подвергли сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуального акта созидания, привели его к дизайнизации [11, с. 351]. Термин «постмодернизм» возник в период Первой мировой войны в работе Р. Паннвица «Кризис европейской культуры» (1917) [11, с. 349]. В 1984 году в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» *Ф. де Онис* ***применяет для его обозначения реакции на модернизм.*** Возникновение постмодернизма большинство исследователей относят к середине 50-х годов XX века, а в нашей стране он появляется во второй половине 80-х годов XX века [14, с. 565].

В «изобразительных искусствах» это приводит к возникновению таких «жанров», как боди-арт (игра с телом человека), коллаж (натюрморты из овощей и фруктов, живущие не более суток, из жареных поросят и телят и т. д.), к перфомансу (превращение вещи или группы вещей в знак какого-либо события или явления), и все это становится артефактом, то есть предметом, взявшим на себя функции искусства [14, с. 565]. В современной архитектуре происходят искания с опорой на бионику, с желанием сделать здание живым организмом, взять у природы её лучшие функциональные решения. В скульптуре создаются кинетические модели, включающие в себя различные движущиеся элементы, создаются дрейфующие объекты, плавно движущиеся, словно лебеди, по озеру или пруду [14, с. 567–568].

Таким образом, во всех сферах постмодернистского художественного и не только художественного сознания явно прослеживается тенденция сделать предмет или объект содержанием этого сознания, переселить духовное в предметное и наоборот, возвратиться на новом историческом этапе к синкретичной сущности мифологического мышления, возвратить человека в неразделённый мир первозданного природного бытия.

Возникает вопрос, что же произойдёт с человеком, с его личностью, его индивидуальностью, с идеями гуманизма и традиционной культурой? Е. Г. Яковлев в своём труде «Эстетика. Искусствознание. Религиоведение» [14, с.568] рассматривает две точки зрения на эту проблему, абсолютно противоположные и непримиримые.

С одной стороны, утверждается, что о постмодернизме следует говорить как о «самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры» [7], с другой стороны, постмодернизм – это «эстетический беспредел» [11] и «смерть культуры» [8].

С точки зрения В. А. Кутырева, «постмодернизм – феномен перерождения культуры в тектуру… Тектура есть культура человека, потерявшего связь с природой, окруженного искусственной реальностью извне и пронизанного ею изнутри» [8, с. 29]. Главная идея в том, что постмодернизм – это смерть культуры вообще [8, с. 25] и в нём культура умирает [8, с. 25].

По мнению В. В. Бычкова [2], с наступлением XX века также наступает последний век культуры и первый век переходного периода, который он называет посткультурой (или сокращённо «пост»), переходного к чему-то принципиально иному, чем доселе известные культуры.

Другая позиция, высказанная В. Курицыным, заключается в том, что постмодернизм есть создание новой первобытной культуры, которая неотрывна от природы и бытия вообще. Думается, что она более близка к истине [14, с.568].

На наш взгляд, пишет Е. Г. Яковлев, *постмодернизм* не ведет ни к экологическому кризису (В. А. Кутырев), ни к разрушению гуманизма. Он порождает новый гуманизм, базирующийся на благоговении не только перед жизнью [13], но и перед бытием вообще. Он не разрушает природу, а следовательно, и человека.

При всей сложности этого процесса, не лишенного эпатажа, при драматизме и даже подчас трагизме его возникновения постмодернизм не порывает с традицией, как считает В. А. Курицын, а обращается к более *глубинной традиции* мифологического сознания, которое неразрывно связано с природой, с желанием быть с ней в гармонии [14, с. 569].

Взаимодействие различных видов современных искусств второй половины XX века послужило причиной возникновения различных форм постмодернизма. Одной из них является ***инсталляция***, которая занимает одно из центральных понятий для обозначения современных произведений искусств. Своё начало она берёт от понятия «инсталляция искусства», что означает «организация, монтирование художественных экспозиций». Понятие «инсталляция» в искусстве относится обычно к пространственным композициям, которые построены или собраны (смонтированы) из самых разнообразных вещей и предметов. Это могут быть как вещи, созданные самим художником, так и предметы, имеющие утилитарное назначение и взятые в готовом виде: промышленные станки, приборы или конструкции, готовые платья, детские игрушки, книги, предметы домашнего обихода и т. п.

Главная художественная цель инсталляции – это создание в определённом объёме экспозиционного пространства особого художественно-смыслового пространства инсталляции –

энвайронмента [15], *в котором за счет новых контекстов и нетривиальных синтаксических и композиционных решений образуется уникальное многомерное семантическое поле.* Среди других интердисциплинарных форм постмодернизма инсталляция – самый распространённый во второй половине XX столетия вид артефактов посткультуры. Этот молодой жанр – прожорливый монстр, он вбирает в себя все устаревшие классические жанры. Инсталляция «поглощает» не только все предшествовавшие ей жанры, но и самого зрителя. Инсталляция трехмерна, это не «объект», а пространство, организованное по воле художника [9]. В инсталляции художник пытается компенсировать утрату искусством храмового пространства, которое в XIX веке оказалось заменено на пространство выставочное, принадлежащее определённой институции (музею, галерее). Художник второй половины XX века в инсталляции заявляет о своей независимости от этих институций и создаёт собственный экспозиционный контекст. Он не только реализует традиционную задачу выразительной организации пространства, но и вносит в визуальное искусство категории, ему обычно недоступные: повествовательность, событийность (художник строит сюжет восприятия инсталляции зрителем), временную длительность (инсталляция доступна лишь ограниченное время и требует паломничества зрителя в определённое пространство).

В инсталляции в наибольшей мере реализуется свойственное авангарду XX века понимание искусства как интеллектуального проекта, а не как создания отдельных предметов, которые могут быть выставлены на продажу. При этом инсталляция реставрирует почти отвергнутое искусством XX века понятие уникальности, поскольку инсталляция не слишком поддаётся копированию и репродуцированию.

В Европе и США инсталляция рождается в рамках поп-арта в 1960-х годах и поначалу представляет собой ассамбляж предметов, использовавшихся в перфомансах и хепенингах [16].

Начиная с представителей поп-арта, инсталляции создают многие художники самых разных направлений. Среди наиболее изобретательных авторов инсталляций можно назвать дадаиста Марселя Дюшана, авангардистов Роберта Раушенберга, Джима Дайна, Гюнтера Юккера, Йозефа Бойса, Янниса Кунеллиса, Илью Кабакова и многих других. Некоторые зачатки инсталляции как сложения (ассамбляжа) произведений искусства и реальных вещей можно найти в 1920–30-х гг. у европейских сюрреалистов, в СССР – в выставочных проектах С. Никритина и П. Мансурова. Для русской инсталляции важной оказалась традиция создания целостной театрализованной среды (экспозиционные проекты

Л. Лисицкого конца 1920–30-х гг.) Аналогичное происхождение имела первая инсталляция в СССР – проект В. Комара и А. Меламида «Рай» (1973), занимавший целую квартиру. «Рай» был заполнен самодельными и готовыми символами мировых и вымышленных религий и посещался под музыку и при свете фонарика.

Первой в СССР чисто пространственные инсталляции стала исполнять И. Нахова («Комнаты», 1984, проекты иллюзорной архитектуры в собственной квартире). Наиболее оригинальный вариант инсталляции создал И. Кабаков. Истоком его инсталляции явились сделанные им проекты воображаемых выставок, состоящих только из листов с комментариями («Муха с крыльями», 1982). За ним последовали инсталляции с развешанными по комнате предметами, к каждому из которых была привязана записка («16 верёвок», 1986). В 1988 году в инсталляции «10 персонажей» Кабаков впервые применил принцип коридора, вдоль которого проходит зритель, видя открывающиеся ему интерьеры комнат того или иного персонажа.

После инсталляции «Красный вагон» (1991), в которой сам проход по коридору был эстетически осмыслен (разные пространства пластически выражали стадии истории коммунистической утопии, от революционного пафоса к скучному финалу), Кабаков занимается, в его терминах, «тотальной инсталляцией» [6] – такой, которая переносит зрителя в иллюзорный мир. (Тотальное искусство, Total art, в эстетике авангарда 1960-х годов – тенденция к стиранию границ: между отдельными видами художественного творчества и между искусством и окружающей действительностью.) В тотальной инсталляции реализуется классическая метафора изобразительного искусства – «вхождение в картину».

С точки зрения И. Кабакова, тотальная инсталляция с её приматом пространства, а не предмета является чисто русским художественным феноменом (в России предметов мало, они бедны и похожи друг на друга). Тотальная инсталляция требует полной трансформации помещения (его стен, пола, освещения) и режиссуры зрительского восприятия, приближаясь к эффектам театра, кино, но также и литературы, где читатель находится как бы внутри романа [5]. Во многих инсталляциях Ильи Кабакова большую роль играют тексты и комментарии, представленные на пюпитрах или на стенах («Жизнь мух», 1992), в некоторых случаях – голоса («Коммунальная кухня», 1991). Эффект вторжения в частное жилище, внезапно оставленное людьми, используемый Кабаковым («Туалет», 1992), оказал большое воздействие на искусство инсталляции в США и Западной Европе,

где, как и в России, в 1990-е годы инсталляция является одной из главных форм реализации замыслов художника.

В России поколение художников концептуальной школы реализует литературные, повествовательные возможности инсталляции, иногда делая эту литературность своей темой (инсталляция из газет Д. Пригова). И. Макаревич и Е. Елагина в своих разветвлениях, содержащих несколько «глав» инсталляции («Жизнь на снегу, 1994, «Рассказ писательницы», 1994), инсценируют в пространстве феномены советской литературы, культуры и идеологии. Трехмерным иллюстрированием собственных фантазий занимается в инсталляции младшее поколение московской концептуальной школы – группа «Инспекция «Медицинская герменевтика», В. Захаров и др. В последние десятилетия во всем мире активно развиваются видеоинсталляции и комбинированные инсталляции, включающие как предметные статические элементы (объекты), так и всевозможные фото-, слайдо-, кино-, видеоэлементы, компьютерные объекты, лазерные установки и другие новинки научно-технического прогресса. Одним из наиболее известных создателей видеоинсталляций является Нам Джун Пайк (Nam June Paik) [5].

В данной статье была сделана попытка определения понятия «инсталляция», описаны истоки её возникновения и пути развития как в зарубежном, так и в отечественном искусстве. Все занимаются инсталляциями, но пока ни одной книги не написано. Сегодня восприятие инсталляции – это как ощупывание слона слепыми. Один, трогая хвост, говорит, что слон длинный и тонкий. Другой, трогая кожу, говорит, что он шершавый. Третий говорит, что он мокрый, коснувшись конца хобота. Никто не знает, что это такое в целом, – так говорит об инсталляции один из признанных мастеров этого жанра Илья Кабаков [9, 6]. Но, как показывает анализ источников, инсталляция второй половины XX века, по общему мнению исследователей, является уже самостоятельным видом визуального искусства, в котором художник создаёт объёмную композицию или трехмерную среду в определённом пространстве, располагая в нём, как правило, не только собственные произведения, но и готовые предметы индустриального производства.

Список литературы:

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм: история, теория, практика / Л. Андреев. – М.: Гелеос, 2004. – 350 с.: ил.

2. Бычков В. В. XX век: предельные метаморфозы культуры. Из кн. Корневище О. А. Книга неклассической эстетики /

О. А. Корневище. – М.: Изд-во ИФ РАН, 1999. – С. 227.

3. Гиренок Ф. И. Ускользающее бытие / Гиренок Ф. И. // РАН. Институт философии. – М., 1994.

4. Глоссарий. ru: Интердисциплинарные формы постмодернизма.

5. Екатерина Деготь. Инсталляция / http://visagihart.nm.ru/ POST/instal/htm

6. Илья Кабаков. О «тотальной» инсталляции / Кабаков И. – Франкфурт-на-Майне: Cantz. 1996.

7. Курицын В. Постмодернизм. Новая первобытная культура // Новый мир, 1992. № 2.

8. Кутырев В. А. Экологический кризис, постмодернизм и культура // Вопросы философии, 1996. № 11.

9. Макс Фрай. Инсталляция. Арт-азбука. Словарь современного искусства / под ред. Фрая Макса. – http://azbuka/ gif/ru/alphabet/i/installation/

10. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / НИИ теории и истории изобраз. искусств Акад. художеств СССР / под ред. Ванслова В. В., Колпинского Ю. Д. – М.: Искусство, 1980. – 312 с., 39 л. ил.

11. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М., 1986.

12. Церль. Моя философская статья. Посткультура и постчеловек в ней / http://zierlle/livejournal/com/7243.html. – 30/04/2006.

13. Швейцер А. Культура и этика / А. Швейцер. – М., «Прогресс», 1973.

14. Яковлев Е. Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение / Е. Г. Яковлев. – М., 2005. – 640 с.

15. От анг. Environment – «среда». Вид абстрактного искусства 1960-х, 1970-х годов, произведения которого представляют собой обширные пространственные композиции, охватывающие зрителя, имитирующие его реальное окружение.

16. От англ. Happening – «происходящее». Хепенинг – разновидность акционизма 1960-х, 1970-х годов. Акция хепенинга представляет собой бесфабульное театрализованное действие, развивающееся без заранее запрограммированного сценария, рассчитанное на спонтанные акции исполнителей и на активное соучастие зрительской аудитории.

Интерпретация в изобразительном искусстве

Данная статья посвящена одному из актуальнейших вопросов, возникающих при формировании программы курса копирования на факультете искусств, – процессу обучения рисунку. Копирование – один из методов обучения рисунку во всех высших учебных художественных заведениях, его применяют в подготовке художников, архитекторов, мастеров декоративно-прикладного искусства. Немаловажное значение для специалиста-искусствоведа имеет знакомство с практикой копирования.

Слово **«копия»** в переводе с латинского (copia) буквально означает «множество» – предмет, создаваемый с целью повторения, подражания или замены другого предмета, выступающего по отношению к копии подлинником (оригиналом). Большая советская энциклопедия определяет этот термин как «точный список, точное воспроизведение, повторение чего-либо» [3, с. 628].

Копии как воспроизведение выдающихся произведений искусства могут считаться памятниками истории и культуры и включаются в качестве экспонатов в основной фонд музея.

Копия картины, по определению современных искусствоведов, – это самостоятельный и особый жанр живописи. Он в некотором смысле объединяет классические жанры: тематическую картину, портрет, обнаженную модель, пейзаж, натюрморт, оставаясь при этом вполне самостоятельным. И особенность этого жанра в том, что любой коллекционер или любитель искусства может приобщиться к творениям великих мастеров живописи [1]. Подлинники картин этих художников уже давно принадлежат музеям или частным коллекциям. Мировой арт-рынок определил высочайший уровень цен на шедевры живописи. Картины Рафаэля, Тициана, Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Вермеера, Пуссена, Энгра, Коро, Ренуара, Сезанна, Ван Гога, Климта, Пикассо и многих других стоят десятки миллионов долларов, что делает их доступными лишь очень узкому кругу лиц. Не сильно уступают им в цене и картины мастеров Салона, произведения которых менее известны, тем не менее часто крайне редки. Однако эстетическая красота и высокое мастерство исполнения всегда делали их объектом большого интереса.

Величайший пример демократичности и популярности – шотландский художник Джек Веттриано, копии картин которого

по объёму продаж конкурируют с копиями работ самых известных мировых художников прошлого. Объемы продаж, например, репродукций «Поющего дворецкого» обгоняют в Англии даже «Подсолнухи» Ван Гога. Почти во всех книжных магазинах и магазинах изопродукции Европы и Америки успешно продаются разнообразные постеры, плакаты, открытки, календари, блокноты, кружки и другие товары с репродукциями картин Дж. Веттриано.

Поэтому создание современных копий шедевров прошлого нужно для того, чтобы сделать их доступными для максимально возможного количества коллекционеров и любителей живописи.

По мнению И. Жаркова, С. Бушкова, М. Шиленкова, все копии картин можно разделить на три группы: аутентичные, вольные и компилятивные [4].

Аутентичными считаются копии, выполненные непосредственно с подлинника. Их цель – максимально точное приближение к оригиналу. Такие копии ни в коем случае не являются подделками, поскольку делаются с коррекцией размеров оригинала в сторону как уменьшения, так и увеличения. Стоимость этих копий очень высока. Примером аутентичных копий может служить копия Марка Шиленкова с подлинника Б. Э. Мурильо «Мальчик с собакой» (1650-е гг.), выполнена в зале Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург; с подлинника А. Г. Варнека «Портрет гравера Н. И. Уткина» (1803 г.), выполнена в музее НИИ Академии художеств, Санкт-Петербург [4].

Вольные копии – основной и доступный вид современных копий. Выполняются с репродукций, качество которых всегда значительно уступает подлиннику. Поэтому художник, выполняющий такую копию, создает творческую интерпретацию оригинала сродни литературному переводу, создает, по существу, самостоятельное произведение. Копиист видит главную задачу вольной копии в передаче духа подлинника, выраженного в стиле великого мастера. Стиль складывается из присущих только этому мастеру цветовых и тональных отношений, фактуры живописи и холста, индивидуальной трактовки формы и пластики, характера касаний, темперамента живописной манеры. Копирующий художник должен «вжиться» в стиль мастера, «прочитать» его.

Художник, пишущий копию, в известном смысле актер, играющий характерную роль и заставляющий зрителя *поверить*, что он, к примеру, Юлий Цезарь или Иван Грозный, Гамлет или Дон-Кихот. Точно так же зритель живописной копии должен поверить, что перед ним картина Рубенса, а не Рафаэля, картина Рембрандта, а не Энгра. Непонимание этой задачи заказчиком приводит к неадекватному результату: заказчик получает не

живопись, скажем, Рубенса, а плохую имитацию либо вообще картинку, в которой с трудом можно узнать великое произведение. Отсюда заниженная финансовая оценка такой копии и небольшой ресурс времени на выполнение, который заказчик готов предоставить художнику.

Так, М. Шиленков выполнил около 50 вольных копий произведений мастеров различных эпох от миниатюрного до монументального формата. Среди них – Рубенс, Тьеполо, Лоррен, Буше, Давид, Менцель, Ренуар, Альма-Тадема, Бугро, Серов и многие другие [4].

Компилятивные копии – это разновидность вольных копий, представляющая собой самостоятельное художественное произведение уже в полном смысле слова. Компиляция выполняется на основе определенной картины, которая дополняется элементами или фрагментами других произведений этого же мастера либо мастеров того же стиля. Творческие изменения может внести и сам художник, выполняющий компиляцию. В итоге складывается самостоятельная живописная композиция.

Копия – это не постер или высококачественная печать на холсте, это *живопись,* т. е. эксклюзивная ручная работа. Работа над копией похожа скорее на создание ювелирного произведения, чем на высококачественную печать современного принтера. Поэтому настоящая копия стоит дорого, выполняется эксклюзивно и не может быть сделана быстро, поскольку учитывает, помимо передачи художественной ценности, еще и технологию создания подлинника.

Большой вклад в достижение главных целей при изучении изобразительного искусства в художественных учебных заведениях и на художественных факультетах вносит копийная практика.

Актуальность этого вопроса определяется стремлением студентов художественных специальностей получить профессиональное образование в высших художественных учебных заведениях, где копирование является одной из важных составляющих образовательной программы. Курс копирования позволяет студентам художественных специальностей приобщиться к традициям русской академической школы, зарубежного искусства, что имеет немаловажное значение для освоения художественных специальностей.

Изучение искусствоведения происходит на основе теории искусств, их истории и художественной критики. В сферу искусствоведческого образования входит и эстетическое воспитание, которое по сути своей невозможно без

художественного образования. Любой человек на различных уровнях получения своего образования наряду с естественно-научными и математическими знаниями в какой-то степени знакомится с основными положениями искусства. Научиться любить и наслаждаться искусством, не прикасаясь к этим основам, невозможно.

Искусствовед – художественно образованный специалист. Основным объектом применения знаний искусствоведа является музей – место хранения произведений станковой темперной и масляной живописи, художественных произведений. Несмотря на то, что искусствознание как бы является теоретическим курсом, будущему специалисту-искусствоведу необходимо ознакомиться и с практическими навыками различных техник живописи. Это необходимо прежде всего для более полного понимания исследуемого произведения искусства, облегчает анализ художественного произведения и процесса создания картины, придает специалисту уверенность в своих знаниях. Художественная коммуникация начинается с постижения смыслов творческого акта, расшифровки той информации, которая закодирована в произведении искусства, поэтому курс «Основы копирования произведений искусства» включает в себя такое направление творчества, как интерпретация. Подобного самостоятельного направления, насколько известно, никогда не возникало в изобразительном искусстве. Копии делались, в том числе и великими мастерами, а вот попыток «интерпретировать» не было. Тем не менее, предпринята попытка в определенной форме рекомендовать отдельным студентам своего рода «переложения». Такая практика известна: «Менины» П. Пикассо.



Пабло Пикассо. Менины. По Веласкесу. 1957. Холст, масло. Музей Пикассо, Барселона

Это первый опыт внедрения в учебный процесс интерпретации художественных произведений известных мастеров и создания на ее основе собственного произведения. Основными задачами в работе над интерпретацией являются формирование у студентов потребности в общении с искусством; активизация процесса эмоционально-образного восприятия произведений искусства.

Понятие «интерпретация» (от лат. interpretatio – разъяснение, истолкование, перевод) применяется во многих сферах человеческой деятельности, таких как философия, юриспруденция, математика, программирование, музыка, живопись, литературоведение и пр. В каждой из них оно имеет определенные особенности, связанные со спецификой той или иной деятельности. Самым общим и универсальным можно считать понимание интерпретации как истолкования, объяснения, приписывания смыслов и значений.

В литературоведении интерпретацию понимают как истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи, концепции.

В музыке интерпретация – процесс звуковой реализации нотного текста. Она предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. Форма интерпретации зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит исполнитель, от его особенностей и идейно-художественного замысла.

В изобразительном искусстве, по определению Н. А. Митяевой, под интерпретацией понимают момент художественно-критического процесса, при котором произведение искусства описывают и анализируют, чтобы выявить его средства выразительности, значение, настроение или идею, которая сообщается зрителю, что важно для искусствоведа.

В каждом из видов искусств интерпретация является важной составляющей жизни произведения. Она осуществляет коммуникацию между автором, соавтором (исполнителем, искусствоведом, критиком) и реципиентом. Идеи автора, дух его эпохи через интерпретацию сообщаются аудитории, находящейся в иной исторической и эстетической реальности. Благодаря интерпретации расширяется круг возможных реципиентов, доносятся заложенные в произведении смыслы, обнаруживается актуальность в настоящем времени.

Существующие разновидности интерпретации – аутентичная,

субъективирующая и актуализирующая – обеспечивают многообразие явлений в искусстве, не дают остановиться на единственно «правильном» варианте, стимулируют творческий поиск и расширение границ восприятия. Но в каждой интерпретации независимо от ее направленности, корректности осуществляется общение автора, интерпретатора и аудитории, где каждое из звеньев этой триады имеет право на творческую активность и индивидуальное восприятие [2].

Что же касается интерпретации в живописи, примером может служить творчество знаменитого французского художника, классика современного искусства Пьера Сулажа. Его выставка в Третьяковской галерее в октябре 2010 года была знаковым событием для художественного мира Москвы.



Пьер Сулаж. Композиция. 1954. Галерея Паскаля Лансберга

Художник добивается предельной выразительности беспредметных композиций, максимально ограничивая палитру: его «главный герой», проводник на пути к достижению живописной метафизики, к выявлению нематериального света, – черный цвет. Пьер Сулаж использует самые разнообразные оттенки черного, заставляя его светиться на фоне белого холста или прозрачного стекла, применяет различные технологии нанесения краски. Сулаж покрывает толстым слоем черной

краски всю поверхность холста, по-разному отражающую свет в зависимости от фактуры мазка, так что при движении вдоль полотна зритель видит бесконечно меняющуюся картину отражений. Сулаж называет этот цвет «ультрачерным»: «Ультрачерный – то есть за пределами черного свет отраженный, преображенный черным. Ультрачерный – это черный, который, переставая им быть, начинает светиться, излучать тайный свет». Он считает зрителя полноправным участником «живописного акта», перенося смысловой центр произведения не внутрь картины, а в пространство между изображением и тем, кто на него смотрит: «Я ничего не требую от зрителя, – говорит художник, – я предлагаю ему живопись: он остается свободным и безусловным ее толкователем». Особая драматургия света в полотнах мэтра оставляет зрителю простор для его собственного переживания цвето-световых коллизий, ведь живопись Сулажа – это «живопись свободного человека для свободного человека».

С самого начала своей творческой карьеры и до сегодняшнего дня Пьер Сулаж остается бескомпромиссным сторонником идей живописной абстракции. Отказываясь от фигуративного, «болтливого» искусства, художник делает центральной темой своих полотен саму живопись, ее формальные составляющие: цвет, свет, композиционный ритм, фактуру и плотность основы и материала [6].

Включение в дисциплину «Основы копирования произведений искусства» такого направления творчества, как интерпретация в живописи, позволит студентам предпринять попытку творческого раскрытия образа, основанного на собственном ощущении. Конечно, система музыкальных выразительных средств явно наиболее богата: интерпретации музыкальные так распространены; кроме того, музыка предоставляет право интерпретировать не только исполнителю, но и слушателю. Интерпретация в живописи позволяет открывать новые горизонты в освоении, осмыслении произведений искусства, раскрывать внутреннюю структуру художественного творения, что необходимо в работе специалиста-искусствоведа. *Вот на основе этого момента художественно-критического процесса, при котором произведение искусства описывают и анализируют, чтобы выявить его средства выразительности, значение, настроение или идею, которая сообщается зрителю, и происходит творческий процесс создания своего собственного произведения, своего внутреннего отношения, видения того или иного художественного произведения. Это сложный, интересный и занимательный процесс, но он имеет право на существование.*

Список литературы

1. Интерпретация художественного произведения: факультативный курс для старшеклассников и студентов / под общей ред. В. Г. Маранцмана; сост. Е. Р. Ядровская. СПб.: Сага, 2007. – 138 с.

2. Сафонов С. М. От репрографии к электронному копированию / С. М. Сафонов. – М.: Изд-во «КОПИРУС», 2010.

3. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров; редкол.: А. А. Гусев и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 1600 с., ил.

4. Шиленков М. В. Арт-директор арт-группы Luxury style. Санкт-Петербург.

Интернет-ресурсы

5. Интерпретация в живописи // Гордон. URL: http:// gordon0030.narod.ru/archive/1981/index.html.

6. Интерпретация как искусство постижения художественных смыслов. URL: http://msu-research06.ru/index.php/art/89-isskustv/73-interpretation.

Техники рисунка мастеров изобразительного искусства: от древнего Египта до наших дней

Рисунок – это изображение, нарисованное при помощи графических средств – точки, линии, штриха, прямой. Свое начало искусство рисунка берет еще со времен палеолита: изображения животных были высечены на камнях, костях, нарисованы в пещерах (рис. 1). Из истории нам известно, что рисунок появился как средство общения между людьми задолго до письменности. В дальнейшем на его основе развивалось рисунчатое письмо. В древности многие народы любую информацию (донесения о боевых походах, сообщения делового и политического характера, охотничьи сообщения, магические заклинания, любовные послания) передавали с помощью рисунков. От искусства древних цивилизаций и до нашего времени учеба изобразительному искусству всегда начинается с рисунка. Рисунок является основой не только графики, но и других видов изобразительного искусства [1].



Рис. 1

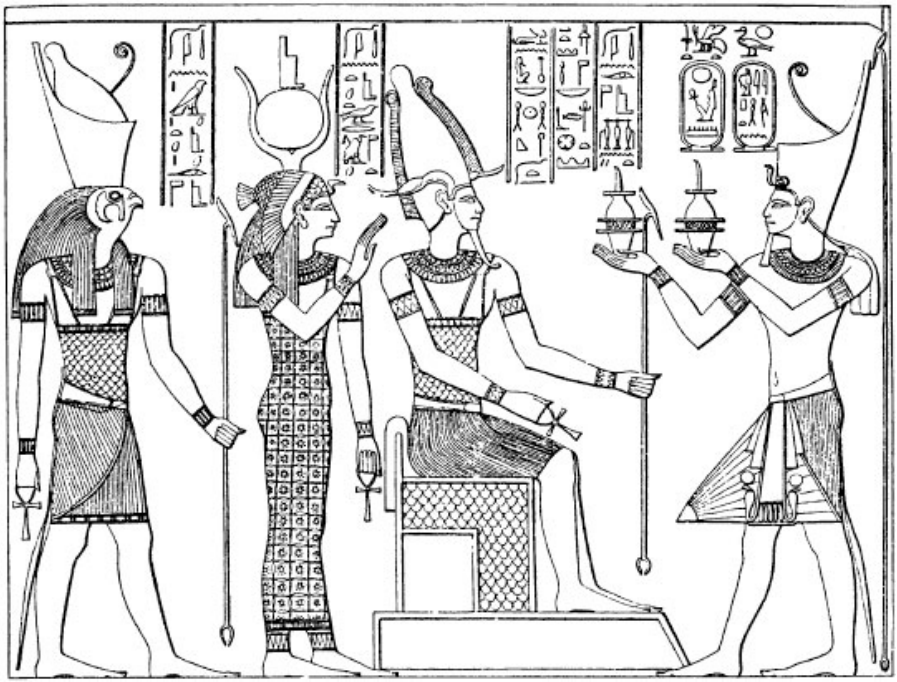


Рис. 2

Опираясь на материалы исследования отечественных специалистов [5], можно проследить историю развития рисунка на примере работ величайших мастеров прошлого и ведущих художников современности.

Начало теоретического обоснования правил рисования принадлежит **египтянам** (рис. 2). Они первыми стали устанавливать законы изображения, обучать определенным канонам. Обучение технике рисования осуществлялось по двум направлениям. С одной стороны, вырабатывалось свободное движение руки, чтобы ученик мог легко наносить кистью главные контурные линии на поверхность доски или папируса. С другой – ученик должен был иметь крепкую и твёрдую руку, чтобы уверенно выцарапать контур рисунка на стене для фрески, на камне для барельефа и др.

Древнегреческие художники при разработке своих канонов исследовали человеческое тело. Они утверждали, что сущность прекрасного заключается в стройном порядке, в симметрии, в гармонии частей и целого. Художники Греции старались изобразить реальный мир как можно точнее, поэтому в основу метода обучения рисунку было положено рисование с натуры (рис. 3).



Рис. 3

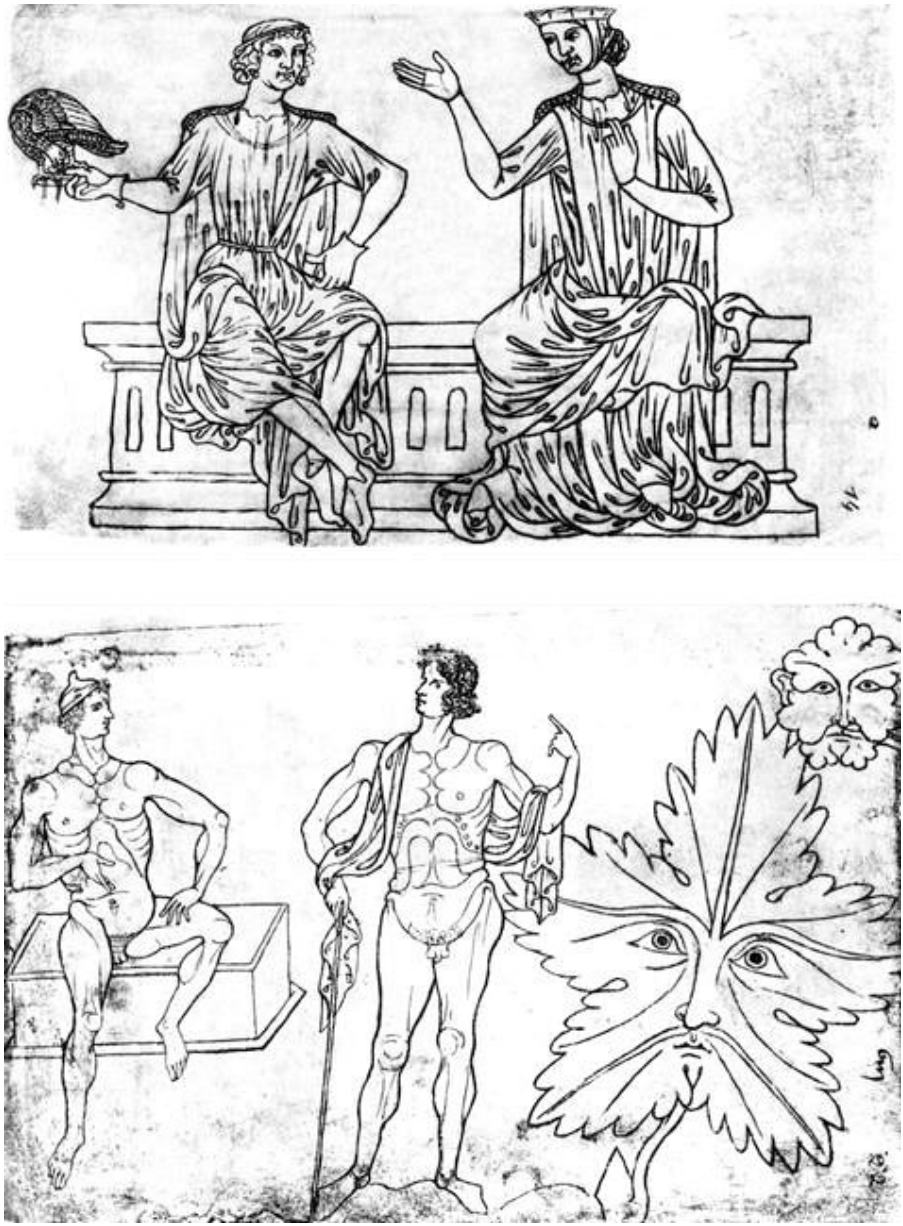


Рис. 4

В эпоху Римской империи само изобразительное искусство, а значит и рисунок, приняло как бы прикладной характер. Поэтому при обучении рисованию преобладало копирование образцов, повторение приемов работы древних греков.

Средневековое изобразительное искусство отвергало реалистические тенденции, если они не отвечали религиозному сюжету. Рисунок был направлен не на точность передачи натуры, а на её эмоциональное, духовное состояние (рис. 4).

Все разновидности технических приемов рисунка, дошедшие до нашего времени, в основном сложились **в эпоху Возрождения в Италии.** Уже тогда в рисунке применялись свинцовые, серебряные и другие металлические грифели (штифты), графит, итальянский карандаш, сангина, уголь, мел, пастель, а также акварель и белила. Рисовали гусиными и тростниковыми перьями, кистями на белой бумаге и бумаге разнообразных цветов, тонированной и грунтованной. Всё это привело к исключительному богатству художественных и технических приёмов.



Рис. 5



Рис. 6

Техника рисунка, сложившаяся в эпоху Возрождения, оказала сильнейшее влияние на последующие поколения художников и стала основой для многих художественных школ, которые выработали свои технические и художественные приемы работы теми же материалами. Строгую, линейную манеру рисунка вырабатывали художники Возрождения, принадлежавшие к флорентийской и римской школам: А. Матеньи, Леонардо да Винчи, Микеланджело.

В эпоху Возрождения открывались законы перспективы, закладывались практические основы отображения технической информации новыми графическими способами. Великим Леонардо да Винчи в наследство потомкам были оставлены графические изображения летательного аппарата, метательных машин (рис. 5). Они были выполнены особым способом, который его современники называли конической перспективой. Этот способ не потерял своей актуальности и по сей день. В настоящее время он называется линейной перспективой и используется в архитектуре, рисунке, живописи, дизайне. Венецианские художники, напротив, рисовали в свободной манере. Например, Тициан, Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто предпочитали

использовать легкий живописный штрих и пятно.



Рис. 7



Рис. 8

Великими мастерами линейного рисунка, выполненного серебряным штифтом, были Ян ван Эйк, Альбрехт Дюрер, Рафаэль и другие. Художником, блестяще владеющим графитным карандашом, в первой половине XIX века был французский художник Жан Огюст Доминик Энгр (рис. 6).

Русская школа XVIII и XIX веков также внесла много нового в технику рисунка. Виртуозно владели рисунком Орест Кипренский, Карл Брюллов и ряд других учеников Академии художеств. Они любили выполнять работы на слегка желтой или голубой бумаге с использованием её тона, что избавляло рисунок

от излишней перегруженности листа. Даже учебные рисунки этих художников украшают в настоящее время крупные музеи изобразительного искусства. Орест Кипренский в рисунке «Натурщик с красным плащом» (рис. 7) благодаря использованию итальянского карандаша, сангины и мела добивается обилия полутонов и живописного впечатления.



Рис. 9



Рис. 10

В рисунке Карла Брюллова «Портрет Полины Виардо» (рис. 8), выполненном графитным карандашом, сделана тончайшая моделировка объёма средствами светотени. Хорошо передано сходство с моделью, неповторимое движение знаменитой певицы того времени.

В известном рисунке «Группа из двух натурщиков» (рис. 9) Карл Брюллов использовал сложное сочетание материалов: сангины, пастели, угля и мела. Этим он добился богатства тоновых оттенков и цветовых нюансов.

Многочисленные рисунки Брюллова, выполненные акварелью, производят впечатление законченных картин. Например, поражающая своим мастерством «Турчанка» (рис. 10).

Рисунки русских мастеров Антона Павловича Лосенко, Александра Андреевича Иванова, Ильи Ефимовича Репина (рис. 11) и многих других дают прекрасные примеры различных приёмов использования материала.



Рис. 11



Рис. 12

Великий живописец Александр Андреевич Иванов обогатил возможности акварели, заставил её звучать с новой выразительной силой. Поражают особой одухотворенностью акварельные рисунки Иванова к библейским и евангельским сюжетам, выполненные с помощью белил на бумаге приятного теплого тона (рис. 12). Эти листы – многофигурные, сложные композиции, раскрывающие человеческие характеры. Художник добивается необыкновенной гармонии цветовых сочетаний.



Рис. 13



Рис. 14

Илья Репин любил выполнять остропсихологические рисунки графитным карандашом и использовать в них растушку. Из рисунков углём на холсте интересен «Портрет Элеоноры Дузе» (рис. 13). Репин применил в нем разнообразные технические приёмы: то уголь кладётся плашмя, особенно при изображении одежды и фона, и слегка растирается, то работа ведётся свободным, широким штрихом. Репин очень умело передаёт фактуру платья, кресла, волос с помощью угля и шероховатой поверхности холста.

Русские художники второй половины XIX века развили и

широко использовали в своем искусстве технику соуса, как сухого, так и мокрого, когда он разводится водой подобно акварели. Иван Крамской выполнил этюд женской головы к картине «Неутешное горе» (рис. 14) в свободной манере с использованием штриха в технике сухого соуса.

Рисунки Валентина Серова, Бориса Кустодиева, Виктора Борисова-Мусатова, Михаила Врубеля представляют собой образцы мастерского сочетания в одном листе.



Рис. 15



Рис. 16

Валентин Серов, работая над «Портретом О. К. Орловой» (рис. 15), применил уголь, сангину и цветные карандаши. Получился рисунок, близкий к живописному изображению. Серов использовал почти все употреблявшиеся в то время художественные материалы, извлекая из них максимальные возможности, необходимые для создания произведения. Ему удалось добиться простоты и общей гармонии тона, несмотря на сложную технику исполнения. Обладавший высоким

мастерством, виртуозной техникой и тонким вкусом, Серов создал немало великолепных рисунков.

Особую манеру наложения штрихов Михаилом Врубелем невозможно спутать с почерком другого художника. Что бы он ни изображал – розу в стакане, пейзаж, ребёнка в кроватке, – нервные, угловатые, перекрещивающиеся врубелевские штрихи узнаются безошибочно (рис. 16).

Пером как инструментом рисования охотно пользовались великие мастера всех поколений – Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Рембрандт, Доре, Илья Репин, Валентин Серов, Михаил Врубель и многие другие. Они оставили нам неповторимые и бесконечно разнообразные перовые рисунки. Обычно рисовали чернилами, тушью, сепией (краской коричневого цвета) на гладкой плотной белой или тонированной бумаге. Часто сочетали технику работы пером и кистью. Приёмы перового рисунка разнообразны, их создавали выдающиеся мастера западноевропейского и русского искусства. Рисунок пером требует от художника точности и уверенности, так как в него почти невозможно внести исправления.

Пастель и акварель используют и для рисунка, и для живописи. Всё зависит от того, что больше предпочитает художник – линию или пятно, многоцветие или монохромность. Большое количество рисунков кистью, особенно портретов, оставили нам такие мастера, как Карл Брюллов, Илья Репин, Иван Крамской, Валентин Серов, Михаил Врубель и многие другие.

Таким образом, у каждой эпохи есть свой излюбленный инструмент для рисования, который более всего соответствует ее художественному мировосприятию, причем историческая смена этих инструментов складывается в последовательную эволюцию графического стиля. Так, поздней готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные инструменты – металлический грифель и перо. В эпоху Высокого Возрождения перо продолжает играть важную роль, но не столько для выделения контура, сколько для штриховки, лепки формы. Вместе с тем происходит обращение рисовальщиков к итальянскому карандашу и сангине (то есть к светотени), а во второй половине XVI века увлечение сочетанием пера и кисти (лавис) свидетельствует о том, что линия и лепка формы в рисунке начинают уступать место пятну, тону. Может показаться, что для рисовальщиков XVII века нет излюбленной техники – всеми они владеют с одинаковой охотой и совершенством. Но если присмотреться, то станет ясно, что всеми техниками рисунка они владеют так, как будто рисуют кистью. Наконец, в XVIII веке явно преобладает многокрасочная техника и чаще всего «в три карандаша». Таким образом, ясно

намечается развитие от линии к пятну и тону [2].

Что же общего у всех этих технических приемов, творческих методов и художественных концепций? Какова эстетическая сущность рисунка, специфика его художественного образа? Уже Леонардо в своем «Трактате о живописи» говорил об огромном значении рисунка: «Юношам, которые хотят совершенствоваться в науках и искусствах, прежде всего надо научиться рисовать». А Давид постоянно твердил своим ученикам: «Рисунок, рисунок, мой друг, и еще тысячу раз рисунок» [3]. Нет никакого сомнения, что у рисунка есть неисчерпаемые стилистические и тематические возможности. Рисунок, с одной стороны, есть вспомогательное средство живописца и скульптора, с другой стороны – совершенно самостоятельное средство выражения, могущее воплощать глубокие идеи и тончайшие нюансы чувств. Это искусство, которое может осуждать и прославлять, в котором может быть скрыта ядовитая сатира или добродушный юмор, которое может выражать индивидуальный темперамент художника и настроения целой эпохи. В рисунке всего ярче осуществляются и своевластность импровизации, и первое, непосредственное соприкосновение с натурой. Быстрая и послушная техника рисования способствует наиболее органичному сотрудничеству руки художника и его фантазии. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственно свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как рисунок.

Богатый материал для изучения техники рисунка мировой и русской школ находится в крупнейших художественных музеях. Художники XX и XXI века продолжают развивать традиции русской школы – реалистического рисунка и создают много нового в области свободного, островыразительного, экспрессивного, нарушающего традиционные нормы рисунка авангардных направлений [5].

Список литературы:

1. Ли, Николай Геннадьевич. Основы академического рисунка: учеб. для вузов / Н. Г. Ли. – М.: ЭКСМО, 2004. – 480 с.

2. Паррамон (Вильясало). Хосе Мария. Как рисовать: исторический очерк, материалы и принадлежности, технические приемы, теория рисунка, практические упражнения / Паррамон (Вильясало). Хосе Мария. – М.: АРТ-РОДНИК, 2001. – 112 с.: ил. Экз. 1-ЧЗГ (1).

3. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. – М., 1973.

4. Серов А. М. Рисунок: учеб. пособие для пед. ин-тов /

А. М. Серов. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 64 с.: ил. – (Классическая библиотека) Экз. 1 – ЧЗГ (1).

5. Сокольникова М. Н. Основы рисунка / М. Н. Сокольникова. – Обнинск: Титул, 1998.

Художники-иллюстраторы алтайского края

Данная работа посвящена одному из актуальнейших вопросов в сфере современного графического дизайна, а именно выявлению в художественной среде алтайских художников-графиков, посвятивших свое творчество созданию книжной иллюстрации.

Эту тему актуализирует и то, что 2015 год является **Годом литературы** в России. В этот год будут проводиться ежегодный Национальный конкурс «Книга года», Национальная литературная премия «Большая книга», Московский открытый книжный фестиваль и другие мероприятия: проект «Литературная карта России», «Библионочь – 2015», проекты «Книги в больницы» и «Лето с книгой», пилотный проект «Всемирный день книги», конкурс «Литературная столица России», проекты «Живая классика» и «ReadRussia / Читай Россию» в целях привлечения внимания общества к литературе и чтению, повышения читательской компетентности, понимаемой как совокупность знаний и навыков, позволяющих человеку отбирать, понимать, организовывать информацию, представленную в печатной (письменной) форме и успешно ее использовать в личных и общественных целях.

Книга была и остается важнейшей составной частью формирования духовных ценностей человека, несмотря на то, что общественное сознание поглотила мировая сеть Интернет. Признание значимости книги, русской словесности поддерживает и руководство страны, включив «**Национальную программу поддержки и развития чтения»** [1] в ряд мероприятий, посвященных **Году литературы**, придав ей государственный статус [2].

Такие знаковые события не могли не повлиять на выбор темы выпускной квалификационной работы «Художники-иллюстраторы Алтайского края». Интерес привлек вопрос, какой вклад внесли и вносят в развитие книжной графики в регионе и в России в целом алтайские художники-иллюстраторы, существуют ли отдельные монографии, статьи, посвященные именно художникам-иллюстраторам Алтайского края. Анализ специализированной и научной литературы показал, что обобщенного труда по данной теме пока не издано. Одним из основных источников информации о художниках-графиках являются труды известного алтайского исследователя художественной жизни Сибири и Алтая доктора искусствоведения, профессора Тамары Михайловны Степанской. Сборник научных трудов «Культурное наследие

Сибири» [3]; «Избранные статьи и очерки» [4]; Степанская Тамара Михайловна // Художники Алтайского края: биобиблиогр. слов. [5] содержат сведения о художниках-графиках Владимире Александровиче Раменском, Борисе Никитиче Лупачеве, Александре Кузмиче Дерявском, Юрии Борисовиче Кабанове, Александре Евгеньевиче Емельянове, Иване Моисеевиче Мамонтове и других художниках-графиках. Большой вклад в исследование творчества алтайских художников-графиков (о Григории Ивановиче Гуркине) внесли такие искусствоведы, как Владимир Иванович Эдоков, Лариса Иосифовна Снитко, Людмила Николаевна Лихацкая, которые стояли у истоков профессиональной деятельности искусствоведов. Значение их трудов состоит в том, что благодаря им алтайские художники первой половины XX века введены в круг общероссийского искусствоведческого знания.

Самым большим на Алтае хранилищем произведений книжной графики является Государственный художественный музей Алтайского края (ГХМ АК). Здесь присутствуют произведения признанных мастеров России и Алтая, что нашло отражение, например, в каталоге «Графика. Новые поступления. 1976–1982 годы» со вступительной статьей М. Ю. Шишина, изданном музеем в 1983 г. [7]. В этом каталоге акцентируется внимание на книжной графике. В 2005 году в Барнауле в выставочном зале Союза художников состоялась выставка «Художник и книга. Вчера, сегодня, завтра». Был издан каталог с таким же названием и со вступительной статьей ведущего книжного графика Алтая, члена Союза художников России Бориса Никитича Лупачева, и это была первая выставка, представившая именно книжных графиков и именно Алтая.

В процессе исследования данной темы были выявлены основные алтайские художники-графики XX – XXI веков и представлены в приложении выпускной квалификационной работы их произведения – иллюстрации:

– Гуркин Г. И. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила». 1891 г., Б., карандаш. 30 × 19,5. Собственность ГХМАК;

– Раменский В. А. Иллюстрация к рассказам В. М. Шукшина «Далекие зимние вечера»;

– Лупачев Б. Н. Иллюстрации к сборнику стихотворений Константина Козлова «Осенняя рапсодия»;

– Дерявский А. К. Иллюстрация к книге В. М. Шукшина «Я пришел дать вам волю», «Вольные казаки»;

– Еврасов В. И. Иллюстрации к «Сказке про славного царя Гороха и его прекрасных дочерей царевну Кутафью и царевну Горошинку»;

– Мамонтов И. М. «Исход. Секретнокаторжные горы Змеиной»;

– Курдюмов А. В. «Люби ближнего, но не давайся ему в обман». Из серии на тему афоризмов Козьмы Пруткова. 1987;

– Кабанов Ю. Б. «Строительство Мастодонта». Из серии «Хлеб и звезда». 1988;

– Туманов В. П. «В парке». Из серии «Рассказы о детях». 1962. Автолитография;

– Ашкинази Т. В. «Полнолуние». Из серии «Деревня моего детства». 1977. Б., кар.;

– Емельянов А. Е. Иллюстрации на военную тему «Обреченные»;

– Волков Ю. И. Иллюстрация к сказкам А. С. Пушкина.

Таким образом, искусство книжной графики является неотъемлемой составной частью графического дизайна на Алтае, который получил развитие во второй половине XX – начале XXI века в результате бурного технического прогресса во всех сферах общественной жизни, в том числе и в художественной жизни Алтая. Несомненно, этот вид изобразительного искусства тесно связан с литературой, и в его становление, развитие в регионе внесли вклад писатели, художники, ученые-искусствоведы, представленные многими именами.

Библиографический список

1. Национальная программа поддержки и развития чтения (2007 г.) library.ru http://www.library.ru/1/act/doc.

2. Указ Президента Российской Федерации от 12.06.2014 г. № 426 «О проведении в Российской Федерации Года литературы» // Президент России. URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/38558 (дата обращения: 17.01.2017).

3. Степанская Т. М. Сборник научных трудов // Культурное наследие Сибири: сборник научных трудов / под ред. Т. М. Степанской. Вып. 6/7, 2007.

4. Степанская Т. М. Избранные статьи и очерки / Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2005. 199 с.

5. Степанская Т. М. Художники Алтайского края: биобиблиографический словарь / Т. М. Степанская. – Барнаул, 2006. Т. 2: М – Я. С. 286–312: портр. (текст в формате pdf).

6. Центр хранения архивного фонда Алтайского края (ЦХАФ АК) Ф. Р – 1667. Личный фонд Т. М. Степанской. 86 ед. хр., 1951–1989 гг., оп. 1.

7. Таймасова П. О. Художники-иллюстраторы Алтайского края: выпускная квалификационная работа / науч. рук. Н. Е. Киселева. – Барнаул: АлтГУ, 2015.

8. Лихацкая Л. Н. Барнаул в гравюрах Юрия Кабанова: каталог / авт. вступ. ст. Л. Н. Лихацкая. – Барнаул: Музей «Город», 2008. – 57 с. С. 6–12.

9. Лихацкая Л. Н. О Раменском В. А. // Газета «Алтайский политехник», № 2013. Подборка отзывов студентов подготовлена преподавателем Лихацкой Л. Н.

10. Снитко Л. И. Первые художники Алтая / Л. И. Снитко. – Л., 1983. С. 48., ил.

11. Эдоков, В. И. Мастер из Аноса. – Барнаул, 1984.

Цвет как средство выражения художественного образа современного костюма

Одной из ведущих тенденций современной моды является разработка дизайна одежды, выгодно подчёркивающей особенности личности и выявляющей пластику и красоту человеческого тела. В настоящее время одной из сложнейших задач для дизайнеров становится создание индивидуального костюма, направленного на выявление новых образов человека, позволяющих выйти за рамки своего повседневного существования. Огромное разнообразие современного костюма гораздо отчётливее, чем «другие жанры художественного творчества, отражают отношение к современному человеческому телу, переоценку ценностей, осуществляемую в нашем обществе» [1, с. 4]. Одним из основных аспектов, на которые реагирует покупатель, даже не зная современных тенденций моды, является цвет. Как одно из ведущих средств создания художественного образа, цвет в костюме независимо от модных течений и направлений способен привлечь внимание широкой аудитории, а грамотно составленная цветовая палитра – выявить основные критерии создания модного образа: новизну и выразительность. Таким образом, анализ влияния цвета на создание художественного образа в современном дизайне костюма определяет несомненную новизну и актуальность данного исследования.

Моделирование одежды, являясь одним из видов декоративно-прикладного творчества и мировой культуры, стало одним из языков социального общения и средством социальной коммуникации, существенным элементом, характеризующим личность и создающим имидж человека. Понятие «костюм» хотя и неразрывно связано с понятием «одежда», но все же намного шире и включает в себя все, что искусственно меняет облик человека: причёску, обувь, макияж и многое другое. «Костюм – определённая система предметов и элементов одежды, объединенных единым замыслом и назначением, отражающих социальную, региональную, национальную принадлежность человека, его пол, возраст, профессию» [2, с. 23].

Выполняя те же функции, что и одежда, костюм в то же время несёт знаковую функцию, сообщая окружающим важнейшую информацию о человеке: о его социальном статусе, политических пристрастиях, религии, эстетическом вкусе, культуре.

Моделирование костюма является одним из объектов дизайна, задача которого – создание новых культурных образцов и новых вещей с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами в соответствии с образом жизни и потребностями людей.

Современный костюм как объект дизайна несёт определённые функции, способствующие облегчению процесса адаптации человека в окружающем мире. Это традиционная утилитарно-практическая, необходимая в конкретной деятельности человека функция; адаптивная, обеспечивающая комфортность; результативная, связанная с социальным функционированием вещи, и интерактивная, направленная на выявление качеств культуры в традициях и ценностях, выраженных в материале и форме.

Дизайнер одежды всегда находится под влиянием процесса потребления, то есть в русле современных модных течений. Являясь средством выражения социального статуса человека, модная одежда позволяет разрешать конфликт между социальным конформизмом и индивидуальной свободой. Индивидуальный стиль дизайнера, грамотно сочетающийся с модными тенденциями, позволяет создавать уникальные модели одежды, в которых проявляются причудливые сочетания цветов, фасонов и аксессуаров. Таким образом, дизайнер, создавая проект костюма для человека, проектирует не только предметную среду в целом, но и художественный образ самого человека, его облик, эмоции, стиль жизни.

Дизайн костюма является творческой деятельностью, цель которой – определение формальных качеств предмета одежды, в том числе внешних черт изделия и структурных и функциональных взаимосвязей, превращающих изделие в единое целое с точки зрения потребителя и с точки зрения изготовителя. При разработке современного костюма необходимо применять функциональный подход, который определяет как конструктивное решение, так и выбор материалов и художественный образ костюма.

Являясь ярким выражением авторского ощущения и личностным видением предмета и явления окружающего мира, художественный образ в создании современной одежды играет решающую роль. Это неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, способного доставлять человеку глубокое эстетическое наслаждение. «Мыслить образами – это значит конкретно воспроизводить содержание предметов, понятий, мыслей с живостью и яркостью,

свойственных представлению, возникшему в результате ассоциаций, в которых используется жизненный опыт, накопленный графический опыт и творческий дар художника» [3, с. 204].

Форма – это основное средство выражения художественного образа в одежде, проявляющееся в единстве всех элементов. Традиционные способы и средства гармонизации, такие как ритм, пропорции, масштабность, контраст, нюанс, тождество и симметрия, обеспечивают целостное восприятие формы. Совокупность тех или иных форм обогащает художественный образ, даёт ему разностороннюю эмоциональную характеристику, усложняет ассоциативный строй. Наряду с такими приёмами визуальной организации образного выражения, как стилизация, трансформация и фактура, цвет, тесно соединенный с формой, создает богатые по своему содержанию художественные образы костюма. Однако при этом следует учитывать характер физиологического воздействия цвета на человека, физические и эмоциональные ассоциации, вызываемые цветом. Цветовые нюансы проявляются в сочетании разных оттенков и полутонов в общей колористической гамме костюма. Костюм, цветовая гамма которого построена на нюансах, обычно выглядит гораздо богаче, сложнее и изысканнее, чем костюм, решённый в одном цвете. Использование нюансов в сочетании вещей даёт большой простор для личного творчества.

Природа и феномен цвета содержат как объективное начало – свет, так и субъективное – зрение. Именно цвет рождает цветовое богатство окружающего нас мира. На всем протяжении развития науки о цвете мы встречаем имена художников, философов, ученых, которые посвятили свою деятельность этой проблеме: Лукреций, Альберти, Леонардо да Винчи, Ньютон, Гете, Гельмгольц, Ломоносов, Освальд, Рабкин, Менсел, Юстов, Кюпперс и другие. Законы цветовой гармонии относительны и во многом носят субъективный характер. Из истории мы знаем, что у различных народов определённые цветовые сочетания считались особенно красивыми: терракотово-красный с чёрным – основной мотив росписи керамики Древней Греции; контрастные сочетания красного, зелёного, белого, чёрного – в национальной одежде узбеков.

Есть определенные цветовые предпочтения и в различных эпохах. Так, в европейской архитектуре в эпоху барокко использовались контрастные цвета, создававшие пространственные иллюзии. Стиль рококо – сочетание позолоты с бледно-бирюзовым. У древних народов цвет имел определенное символическое значение. В Древнем Египте золотисто-желтый

цвет символизировал солнце, красный – человека, зелёный – вечность природы, пурпурный – землю, синий – справедливость.

Существуют более или менее общие оценки воздействия цвета на человека, не зависящие от факторов, которые естественно влияют на восприятие. Это факторы времени, возраста, пола, национальности и т. д. Они могут усилить или ослабить воздействие, но не способны снять его полностью. Цвета имеют физиологическое воздействие на человека. Например, красный возбуждает, оранжевый стимулирует, зелёный успокаивает, а фиолетовый производит угнетающее действие на нервную систему.

Деятельность органа зрения может возбуждать и другие органы чувств: осязание, слух, вкус и обоняние. Вот почему мы начинаем слышать цвет, чувствовать его вкус. Цветовые ощущения могут навевать воспоминания и связанные с ними эмоции, образы, психические состояния. Всё это называют цветовыми ассоциациями, которые можно подразделить на физические и эмоциональные.

Характер цвета – это его положение или место в цветовом круге. Как чистые основные цвета, так и все их смеси обладают ясно выраженным характером. Например, зелёный цвет может быть смешан с жёлтым, оранжевым, красным, фиолетовым, синим, белым и чёрным цветом, причем в каждом случае он приобретает специфический, единственный в своем роде характер. Каждое изменение цвета в результате одновременных влияний также создает новый, особый его характер. Тон цвета – степень светлоты или темноты какого-либо цвета. Тон цвета может быть изменен двумя способами: или через соединение данного цвета с белым, чёрным или серым, или за счет смешения с двумя цветами различной светлоты.

Цвет используется не только как изобразительное средство, но и как выразительное. Используя цвет как средство изобразительное, дизайнер одежды передаёт предметы, объем, материал, пространство, состояние освещённости. Одновременно цвет воспринимается и как выразительное средство, его сочетания вызывают у нас различные эмоции, пробуждают чувства, создают различные настроения: радостное, грустное, спокойное, тревожное и т. д. Под действием цветовой гармонии происходит оценка впечатления от взаимодействия двух или более цветов. При этом у каждого человека – свои собственные представления о гармонии и дисгармонии. Для большинства людей цветовые сочетания, называемые в просторечии гармоничными, обычно состоят из близких друг к другу тонов или же из различных цветов, имеющих одинаковую светосилу.

Более того, само восприятие цветов соответствует субъективному вкусу. Так, люди, особо чувствительные к синему цвету, будут различать множество его оттенков, в то время как оттенки красного, возможно, будут им малодоступны [5, с. 47].

Представление о цветовой гармонии позволяет раскрыть смысл другого, не менее важного для живописной практики понятия, – колорита. В современном прочтении колорит есть совокупность всех цветов и оттенков, использованных в художественных произведениях, общее впечатление от цветового строя картины, характера подбора тонов [4, с. 12]. Холодный, тёплый, серебристый, мрачный, воздушный – эти названия вариантов колористического строя произведения приводят к мысли, что большое значение в его определении имеет эмоционально-психологическая оценка произведения зрителем и цветовые представления самого художника, его художественного направления.

Таким образом, художественный образ в дизайне современного костюма – это гармоничное единство образа человека и костюма в определенной среде. Процесс создания художественного образа в дизайне одежды подразделяется на два этапа. К первому относится возникновение образной идеи, воплощенной в виде форм, линий, цвета и фактуры материала. Ко второму – создание целостного художественного образа костюма и человека.

Смена модных цветовых сочетаний происходит быстрее, чем смена формы или деталей. Часто ассортимент одежды остается постоянным в базовых вещах (брюки, юбки, пиджаки, блузки, майки, жилеты), а меняется или дополняется только цветовая гамма. Выбирать свой цвет рекомендуется, учитывая свой тип внешности. Следует использовать максимум три цвета. Один из них будет преобладать в образе, второй – подчеркивать его и оттенять, а третий – расставлять акценты в зависимости от того, что мы хотим подчеркнуть. Однако бывают очень кстати и другие сочетания красок.

При монохроматическом сочетании цветов используется только один цвет, но во всем многообразии тонов – от самых светлых до самых темных. Очень важна так называемая созвучность оттенков, находящихся в одном цветовом ряду. Например, синий цвет взаимосвязан с фиолетовым, зеленым и голубым. Оттенки могут располагаться ближе к первому, второму или третьему ряду, позволяющему изменять в разных деталях одежды яркость и насыщенность цвета. Это могут быть неоновый или цвет морской волны, а также васильковый, небесно-голубой, лазурный. Названия оттенков фиолетового цвета переданы через

названия цветков: лиловый, фиалковый, лавандовый и сиреневый. Бирюзовый, салатовый, аквамарин, изумрудный и оливковый – оттенки зелёного. У оранжевого цвета не менее богатая палитра красок: медовый, рыжий, морковный, апельсиновый, янтарный (включает группу оттенков от желтого до коричневого), коричневый, который получается благодаря слиянию серого и оранжевого. А у красного – алый, розовый, кармин, бордо, багряный, багровый и кардинал [6, с. 47].

Ахроматическое сочетание цветов позволяет использовать чёрный, серый и белый с обязательным добавлением ярких цветных акцентов, выраженных с помощью аксессуаров: брошей, браслетов, шарфика. При комплиментарном сочетании цветов используются контрастные цвета. Таким образом, при грамотном использовании цветовой палитры цвета удачно дополняют друг друга, создавая баланс и гармонию в художественном образе. Цвет будущих коллекций каждого нового сезона всегда определяется разработками Института цвета Pantone – мирового авторитета в области цвета и цветовых стандартов для индустрии моды и дизайна.

В результате исследования вопроса о роли цвета в композиции костюма стало очевидным, что цвет в костюме в совокупности с формой даёт богатые по своему содержанию произведения. Используя цвет в качестве средства выражения художественного образа, следует учитывать характер физиологического воздействия цвета на человека, физические и эмоциональные ассоциации, вызываемые цветом. Цвета имеют субъективные и объективные свойства восприятия. Цвет в композиции костюма – это средство познания мира, создания, хранения, переработки и передачи некой информации, неоспоримое преимущество при создании гармоничного дизайна костюма, конкурентоспособного в современных рыночных отношениях.

Специфика творчества в дизайне костюма заключается в том, что принципиально новые формы в культуре чрезвычайно редки, прообразы большинства форм уже существуют. Новое часто оказывается хорошо забытым либо известным старым. Но и с его помощью происходит преодоление сложившихся стереотипов в отношении человека к самому себе, в навыках, движениях, манере держаться, в поведении в целом. Вещи, созданные дизайнером, создают не только новую вещественность, но и новую человечность. Данную функцию легко представить в дизайне одежды. Модельеры систематически обращаются к элементам истории и культуры и находят в них новые решения, которые позволяют им создавать уникальные коллекции.

Список литературы:

1. Нестерова М. А. Телоподобный и формообразующий костюмы как две тенденции в истории европейской моды: автореф. … кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2008.

2. Гусейнов Г. М., Ермилова В. В., Ляхова Н. Б., Финащина Е. М. Композиция костюма. М., 2003.

3. Шокорова Л. В., Киселева Н. Е. Декоративная композиция как средство развития креативного мышления дизайнера. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2-х ч. Тамбов: Грамота, 2014; 9 (47); Ч. II: 203–205.

4. Пармон Ф. М. Композиция костюма. Одежда, обувь, аксессуары. М.: Легпромбытиздат, 1997.

5. Платов Ю. Т., Исаев С. М. Цвет, мотив, выбор. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1990.

6. Брызгов Н. В. Функции цвета в различных видах искусства. Искусство и образование. М., 2009; № 4.

Трагическое в искусстве и в жизни: общее и особенное

В статье раскрываются понятие, сущность трагического как одной из форм проявления эстетического в контексте исторического развития, выявляются роль и значение трагического в искусстве, определяются различные виды трагедийной борьбы, отображаемые в искусстве на основе человеческих отношений, свойственных трагическому в жизни.

Ключевые слова: искусство, трагическое, история, героическое, трагический характер, катарсис.

Трагическое в искусстве является отражением трагического в жизни. Но в жизни мы склонны называть трагическими множество таких явлений, которые в искусстве трагическими названы быть не могут. В жизни трагическим часто называют почти каждое большое несчастье, страдание, а при известных обстоятельствах гибель почти любого человека (сравни выражение «трагический случай»). В искусстве же, разумеется в подлинном искусстве, трагическое требует прежде всего изображения напряжённейшей борьбы людей, способных её вести, раскрытия самой сущности трагического характера.

Именно потому, что искусство является высшей формой эстетического отношения к действительности, трагическое здесь выступает в максимальной концентрированности. Через искусство мы познаём трагическое в его наиболее чистом виде, и именно поэтому оно производит на нас потрясающе скорбное и вместе с тем возвышающее впечатление. Благодаря искусству мы учимся глубже познавать трагическое в самой жизни [1].

Особенно рельефно трагическое раскрывается в таком виде искусства, как драматургия, создавшем особый жанр – ***трагедию,*** в котором выражаются наиболее важные стороны и способы показа трагедийных моментов в жизни человека. Но трагическим характерам по сравнению с драматическими свойственна известная односторонность, вытекающая из их сосредоточенности на одной цели, на одной борьбе, хотя, разумеется, великие творцы трагедий создавали художественно полнокровные образы.

При этом следует иметь в виду, что трагические характеры в течение многовековой истории мирового искусства претерпели сложные процессы изменения и развития с точки зрения художественных принципов, положенных в основу их создания. Каждая эпоха вносила свои черты в трагическое и выявляла определённые стороны его природы.

Трагический герой – носитель чего-то выходящего за рамки индивидуального бытия: власти, принципа, некой сверхъестественной силы. Героям античной трагедии часто дано знание будущего благодаря прорицаниям, предсказаниям, вещим снам, вещим словам богов и оракулов. Грекам удавалось сохранить занимательность своих трагедий, хотя и действующим лицам, и зрителям часто сообщалось о воле богов или хор предрекал дальнейшее течение событий. Да и зрители хорошо знали сюжеты древних мифов, на основе которых преимущественно создавались трагедии. Занимательность греческой трагедии прочно основывалась не столько на неожиданных поворотах сюжета, сколько на логике действия. Смысл трагедии заключался не в необходимой и роковой развязке, а в характере поведения героя [2].

Герой античной трагедии действует в русле необходимости. Он не в силах предотвратить неотвратимое, но необходимость влечёт его к развязке, а он своими действиями сам осуществляет свою трагическую судьбу. Таков Эдип в трагедии Софокла «Эдип-царь». Герой античной трагедии действует свободно даже тогда, когда понимает неизбежность своей гибели. Он не обречённое существо, а именно герой, самостоятельно действующий в соответствии с волей богов, сообразно с необходимостью.

Греческая трагедия **героична.** У Эсхила Прометей совершает подвиг во имя самоотверженного служения человеку и расплачивается за передачу людям огня.

Типические характеры античной трагедии, в особенности у Эсхила и Софокла, при всей их мощи отличались статичностью, ограниченностью внутреннего развития.

Цель античной трагедии – катарсис. Другими словами, чувства, изображённые в трагедии, очищают чувства зрителя.

В Средние века трагическое выступает не как героическое, а как **мученическое.** Центральные персонажи тут – мученики (например, Христос). В средневековой христианской трагедии страдательное начало всячески подчёркивалось. Это не трагедия очищения, а трагедия утешения, ей чуждо понятие катарсиса. Так, сказание о Тристане и Изольде заканчивается обращением ко всем несчастливым в своей страсти: «Пусть найдут они здесь утешение в непостоянстве и несправедливости, в досадах и невзгодах, во всех страданиях любви». Для средневековой трагедии характерна логика: утешься, ибо бывают страдания горше, а муки тяжелее у людей, ещё меньше, чем ты, заслуживающих этого. Такова воля богов. В подтексте трагедии жило обещание потусторонней справедливости. Утешение земное (ты не один страдаешь) умножается утешением небесным (на том

свете ты не будешь страдать, тебе воздастся по заслугам). Если в античной трагедии самые необычные вещи совершаются вполне естественно, то в средневековой трагедии важное место занимает сверхъестественность, чудесность происходящего.

На рубеже Средневековья и Возрождения возвышается величественная фигура Данте. На его трактовке трагического лежат глубокие тени Средневековья и сияют солнечные отблески надежд нового времени: в его «Божественной комедии» отсутствует второй столп эстетической системы средневековой трагедии – сверхъестественность, волшебство. Здесь та же естественность сверхъестественного, реальность нереального (реальны география ада и адский вихрь, носящий влюблённых), которая была присуща античной трагедии. И именно этот возврат к античности на новой основе делает Данте одним из первых выразителей идей Возрождения.

Средневековый человек давал всему божественное объяснение. Человек нового времени ищет причину мира и его трагедий в самом мире. В философии это выразилось в классическом тезисе Спинозы о природе как causa sui (причине самой себя). Ещё раньше этот принцип получил отражение в искусстве. Мир и его трагедии не нуждаются ни в каком потустороннем объяснении, в их основе лежат не мойра, рок, судьба или провидение, не волшебство или злые чары. Показать мир, какой он есть, объяснить всё внутренними причинами, вывести всё из его собственной материальной природы – таков девиз нового времени, наиболее полно воплотившийся в трагедиях Шекспира.

Шекспир сделал в этом отношении большой шаг вперёд, особенно в «Гамлете».

Искусство Возрождения обнажило социальную природу трагического конфликта. Раскрыв состояние мира, трагедия утвердила активность человека и свободу его воли.

Б. Шоу принадлежит шутливый афоризм: умные приспосабливаются к миру, дураки стараются приспособить мир к себе, поэтому изменяют мир и делают историю дураки. Собственно, этот афоризм в парадоксальной форме излагает гегелевскую концепцию трагической вины. Благоразумный человек, действуя в соответствии со здравым смыслом, руководствуется лишь устоявшимися предрассудками своего времени. Трагический же герой действует сообразно с необходимостью осуществить себя, невзирая ни на какие обстоятельства. Он действует свободно, сам выбирая направление и цели действий. В его активности, его собственном характере заключена причина его гибели. Трагическая развязка заложена в

самой личности. Внешние обстоятельства могут лишь прийти в противоречие с чертами характера трагического героя и проявить их, но причина его поступков – в нём самом, следовательно, он несёт в себе свою гибель, причина которой – его трагическая вина [3].

Гегель говорил о способности трагедии исследовать состояние мира. В «Гамлете» оно, например, определяется так: «распалась связь времён», «весь мир – тюрьма, и Дания – худшее из подземелий», «век, вывихнутый из суставов». Большое искусство становится зеркалом истории. Шекспировская традиция – отражение состояния мира, общемировых проблем – принцип современной трагедии.

В античной трагедии необходимость осуществлялась через свободное действие героя. Средние века преобразовали необходимость в произвол провидения. Возрождение совершило восстание против необходимости и против произвола провидения и утвердило свободу личности, что неизбежно оборачивалось её произволом. Ренессансу не удалось развить все силы общества не вопреки личности, а через неё и все силы личности – на благо общества, а не во зло ему. Великих надежд гуманистов на создание гармоничного, универсального человека коснулась своим леденящим дыханием надвигавшаяся эпоха надежд буржуазности и индивидуализма. Трагедию крушения этих надежд почувствовали наиболее прозорливые художники: Рабле, Сервантес, Шекспир.

Эпоха Возрождения породила трагедию нерегламентированной личности. Единственным регламентом для человека стала первая и последняя заповедь Телемской обители: «Делай что хочешь» (Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль).

Иллюзорными оказались надежды гуманистов на то, что личность, избавившись от средневековых ограничений, разумно и во имя добра распорядится своей свободой. Утопия нерегламентированной личности на деле обернулась абсолютной её регламентацией. Во Франции XVII века эта регламентация проявилась в сфере политики – в абсолютистском государстве, в сфере науки и философии – в учении Декарта о методе, вводящем человеческую мысль в русло строгих правил, в сфере искусства – в классицизме. На смену трагедии утопической абсолютной свободы приходит трагедия реальной абсолютной нормативной обусловленности личности. Всеобщее начало в образе долга личности по отношению к государству выступает в качестве ограничений её поведения, и эти ограничения вступают в противоречие со свободой воли человека, с его страстями и желаниями. Этот конфликт становится центральным в трагедиях

Корнеля и Расина.

В искусстве романтизма (Гейне, Ф. Шиллер, Дж. Байрон, Ф. Шопен) состояние мира выражается через состояние духа. Романтизм осознаёт, что всеобщее начало может иметь не божественную, а дьявольскую природу и способно нести зло.

Искусство критического реализма раскрыло трагический разлад личности и общества. Одно из величайших трагедийных произведений XIX века – «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Годунов хочет использовать власть на благо народа. Но на своем пути к власти он совершает зло – убивает невинного царевича Дмитрия. И между Борисом и народом пролегла пропасть отчуждённости, а потом и гнева. Пушкин показывает, что нельзя бороться за народ без народа. Мощный, активный характер Бориса многими своими особенностями напоминает героев Шекспира. Однако ощущаются и глубокие различия: у Шекспира в центре стоит личность, в пушкинской трагедии судьба человеческая – судьба народная; деяния личности впервые сопоставляются с благом народа. Такая проблематика – порождение новой эпохи. Народ выступает как действующее лицо трагедии и высший судья поступков героев.

В критическом реализме XIX века (Диккенс, Бальзак, Стендаль, Гоголь, Толстой, Достоевский и другие) нетрагический характер становится героем трагических ситуаций. В жизни трагедия стала «обыкновенной историей», а её герой – отчуждённым, «частным и частичным» (Гегель) человеком. И поэтому в искусстве трагедия как жанр исчезает, но как элемент она проникает во все роды и жанры искусства, запечатлевая нетерпимость разлада человека и общества.

Драматические же характеры в искусстве второй половины XIX века (например, у Чехова и Ибсена) нередко обладают такими оттенками и сложными переливами красок, каких старая трагедия не знала.

Ещё Гегель писал о трагических характерах: «Они безусловно представляют то, чем они могут и должны быть согласно своему понятию, это не многообразная полнота, эпически распадающаяся, а лишь *единственная* сила этого определённого характера, пусть по себе живая и индивидуальная: облечённый этой силой согласно своей индивидуальности характер неразрывно слился с какой-то особой стороной подлинного жизненного содержания и готов за неё постоять» [3, с. 363].

Для того чтобы трагизм перестал быть постоянным спутником социальной жизни, несмотря на то, что трагические коллизии не исчезнут никогда, трагические общество должно стать человечным, прийти в гармоничное соответствие с личностью. Стремление человека преодолеть разлад с миром,

поиск утраченного смысла жизни – такова концепция трагического и пафос разработки этой темы в критическом реализме XX века (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Л. Франк, Г. Бёлль, Ф. Феллини, М. Антониони, Дж. Гершвин и др.).

Особенностью раскрытия трагического во всех видах искусства является не только показ действий героя, но и в первую очередь анализ мотивов этих действий, изображение трагического стечения обстоятельств и непрерывного нарастания напряженной борьбы. Следует подчеркнуть, что внутренняя значительность является непременным условием создания трагического характера, даже если в нём господствуют отрицательные черты. Искусство показывает, что при всей необычности, силе и целеустремлённости характера, действий и судьбы трагического героя сущность его всё-таки всегда глубоко человечна, в ней нет никаких «сверхчеловеческих» черт и мотивов [4].

Отображая различные виды человеческих отношений, свойственные трагическому в жизни, искусство раскрывает и ***различные виды трагедийной борьбы.*** Сюда относится, например, так называемая высокая трагедия, сущность которой состоит в том, что герой сам избирает себе трагическую судьбу: имея возможность уклониться от смертельной схватки, он по глубоко принципиальным мотивам выбирает борьбу. Это, например, необходимость наказания зла («Гамлет» В. Шекспира); свободный выбор тяжёлого пути долга («Любовь Яровая» К. А. Тренёва); герои, бросающие вызов отжившим понятиям и морали окружающего их общества («Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Гроза» А. Н. Островского).

Трагедия проявляется также в изображении действий личности, заранее обречённой обстоятельствами на гибель (например, роман Э. Хемингуэя «За рекой в тени деревьев») или в осознании несовершённого в жизни, невозвратности бесплодно прожитой жизни («Дядя Ваня» А. П. Чехова и др.)

Наконец, часто выступают в трагедии моменты «трагической вины» и «трагических ошибок». Это, например, судьба Эдипа из одноименной трагедии Софокла, принимающего кару за преступления отца, или Григория Мелихова в эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон», боровшегося во имя ложно понятого долга и слишком поздно осознавшего свою роковую ошибку.

Раскрывая понятие трагического, нельзя не отметить, что искусство без трагического начала не выполняет своего назначения. Это сущностное свойство искусства – выражение себя через трагическое. Ведь в основу трагического произведения, в основу сюжета всегда вкладывается непримиримый жизненный

конфликт, большей частью завершающийся гибелью героя, сталкивающегося с непреодолимыми силами. В борьбе, которую ведёт трагический герой, с особой ясностью и полнотой обнаруживаются наиболее значительные ***возвышенные и героические*** особенности человеческого духа и характера. Чаще всего эти особенности отражают борьбу нарождающихся прогрессивных тенденций жизненного процесса против исторически обречённых, но ещё смертельно опасных социальных сил [4]. Примерами подлинно трагического характера могут служить Прометей, вступающий в неравную борьбу с Зевсом во имя блага человечества, герои трагедий В. Шекспира – Король Лир, Отелло, Гамлет, гибнущие в борьбе с косностью, обусловленной определёнными историческими условиями, за принципы подлинной человечности.

Трагическое требует строгой внутренней художественной логики в изображении борьбы, её течения и исхода. Логикой трагической борьбы проникнут, например, образ Ивана Сусанина из одноимённой оперы Глинки.

Таким образом, исторически обусловленная закономерность трагической гибели или поражения учит нас лучше понимать и оценивать обстоятельства такого поражения, учит воспитывать характеры, способные выдерживать столь тяжкие испытания. Но герой, борющийся и даже погибающий во имя объективно ***реакционной исторической цели,*** не может быть отнесён к числу подлинно трагических характеров, и его судьба не может стать содержанием трагедии (например, гибель Тибальда в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта» или Гитлера и его приспешников в картине Кукрыниксов «Конец»).

Следует ещё раз подчеркнуть, что внутренняя значительность является непременным условием создания трагического характера, даже если в нём господствуют отрицательные черты.

Думается, неправильно полагать, что мелкий, ничтожный характер, в котором безраздельно господствует безобразное, уродливое и жалкое, способен выступать трагически, даже если он так или иначе связан с трагической ситуацией. Вспомним о гоголевском Плюшкине. Мысль об этой «прорехе на человечестве» явилась для Гоголя поводом для лирического раздумья об ужасе «бесчеловечной старости», об опасностях, которые подстерегают на жизненном пути «пламенного юношу», и для проникновенного обращения к русскому юношеству вообще [5, с.127].

«И до какой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему

его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдаёт назад и обратно! Могила милосерднее её, на могиле напишется: здесь погребён человек! Но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» [5, с.127].

На основании этого лирического отступления и делаются иногда выводы о трагическом звучании образа Плюшкина. Но разве трагичен Плюшкин? Подлинные и глубокие «человеческие движения» всегда были ему чужды, никогда не определяли собой его внутреннюю сущность.

Горький писал в «Беседах о ремесле»: «Трагедия – это слишком высоко для мира, где почти все «страдания» возникают в борьбе за право собственности на человека, на вещи и где под лозунгом «борьбы за свободу» часто борются за расширение «права» эксплуатации чужого труда. Мещанин, даже когда он «скупой рыцарь», всё-таки не трагичен, ибо страсть к монете, к золоту – уродлива и смешна. Вообще в старом, мещанском мире смешного столько же, сколько мрачного. Плюшкин и отец Гранде Бальзака – нимало не трагичны, они только отвратительны. Я не вижу – чем, кроме количества творимого зла, отличается Плюшкин от мещан-миллионеров, неизлечимо больных страстью к наживе. Трагедия совершенно исключает пошлость, неизбежно присущую мелким, мещанским драмам, которые так обильно пачкают жизнь. Когда в зоологическом парке дерутся обезьяны – разве это трагедия?» [6, с.319].

Таким образом, роль и значение трагического в искусстве, несомненно, велики. Трагическое сыграло большую роль в развитии художественного творчества; оно способствовало расширению и углублению создаваемой в реалистическом искусстве картины действительности. Трагические мотивы способствовали появлению в искусстве такой эстетической категории, как драматическое, и связанных с ней драматических жанров в искусстве. Развитие искусства в настоящее время свидетельствует о новых возможностях, раскрытых перед ним в области трагического. Большой материал для наших художников даёт сама жизнь современного сложного во всех отношениях мира.

Трагическое искусство выявляет общественный и индивидуальный смысл жизни человека и показывает, что бессмертие человека осуществляется в бессмертии народа, что актуализирует тему и в настоящее время.

Список литературы:

1. Киселева Н. Е. Трагические мотивы в искусстве социалистического реализма второй половины XX в. в контексте эстетики постмодернизма (статья) // Культурное наследие Сибири: сборник научных трудов. – Вып. 9. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2008. – С. 51–56.

2. Татаркевич В. Античная эстетика. Изд-во Пермского университета. 2000.

3. Гегель. – Соч., т. XIV, М. – Л., 1934.

4. Яковлев Е. Г. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. М., 2005. – 640 с.

5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955.

6. Горький М. Собр. соч. Т. XXV. М., 1953.

Образ храма в живописи алтайских художников конца XX – начала XXI в.

Рассматривается влияние смены культурных эпох в России на рубеже XX – XXI веков на создание новых художественных образов в живописи алтайских художников, определяется роль религиозного искусства и его место в изобразительном. Обосновано обращение художников Алтайского края в своем творчестве к православной теме.

Examines the impact of changing cultural eras in Russia at the turn of XX–XXI centuries to create new artistic images in painting of artists of the Altai, defines the role of religious art and its place in fine. Justified treatment of artists of the Altai territory in his work on the Orthodox theme.

События, произошедшие в России на рубеже XX и XXI веков, затронули буквально все стороны человеческого существования: в политическом, социальном, экономическом и культурном аспекте. В силу своих психологических особенностей художники ощутили их раньше и острее. В этот период совершался процесс обновления как самой действительности, так и духовного мира художника, продолжающего многовековой духовный поиск и тернистый путь; действительность открывала ему свои неведомые ранее стороны и новые аспекты их восприятия; складывалось новое художественное видение и мышление.

В России с начала XXI века наметился всплеск интереса к современной религиозной живописи. Исходя из этого, анализ особенностей религиозной живописи в контексте современной социокультурной ситуации в России, в частности на Алтае, представляется очень актуальным.

Недовольство светского общества растущим влиянием церкви приводит к отрицанию религиозного искусства, что оказывает влияние на социокультурную ситуацию в России. Несмотря на значительное влияние церкви на общество, Россия остается в первую очередь светским государством, ориентированным на светскую культуру.

Новая роль религиозного искусства связана с мировоззренческим переворотом, изменением отношения общества к религии, что, в свою очередь, является причиной изменения места религиозного искусства в общей системе изобразительного. В последние два десятилетия в России построено достаточно большое количество церквей и часовен, что позволяет говорить о тенденции возрождения храмового

искусства, примером которого становится важное событие в России на рубеже XX–XXI веков – воссоздание храма Христа Спасителя в Москве.

На Алтае в этот период также идет возрождение храмов [1], и это явление не может не волновать душу художника, оно отражается в работах алтайских живописцев. Православная тема находит яркое отражение в живописи М. Я. Будкеева, В. В. Конькова, Г. Ф. Буркова, С. М. Погодаева, Ю. П. Коробейникова, В. П. Куксы, А. П. Щетинина, Ю. А. Чулюкова, Н. В. Гречневой [3].

Необыкновенно тепло и многосторонне прозвучал голос православного Алтая в пейзажах с изображенными на них церквями, часовнями. В этом есть выражение высокой духовности, так как с любовью написанный пейзаж – все это Россия православная. В своем творчестве художники несут то чистое, светлое и доброе, что приближает их, как творцов изобразительного искусства, а также самих зрителей к Божественному. Что есть истинная сакральная живопись? Сложно определить, есть ли в ней духовное начало, но в ней должно быть уважительное, святое в том, что именно изображают художники [2]. Алтайские художники, изображая в своих произведениях храмы и часовни в их природной среде, воспевают свои исконно родные места. Живописцы пишут не только старинную архитектуру, они стремятся зафиксировать в своих произведениях новые памятники особой исторической значимости.

В 2006 году М. Я. Будкеев написал картину «Площадь Баварина», где изображена часовня князя Владимира равноапостольного, возведенная в память о главе Барнаула Владимире Николаевиче Баварине. Михаил Яковлевич отобразил ее в своей истинно будкеевской манере, которая отличается тонкой лессировкой, точным мазком, особой живописностью, отсутствием фотографической точности в деталях [4]. Этот пейзаж с часовенкой, посвященной В. Н. Баварину, думается, его дань, ностальгия по ушедшей эпохе, эпохе, в которой он жил, за которую сражался и в которой он незабвенно творил.

В Алтайском крае строительство часовен находит свое место наряду с воздвижением и реставрацией соборов, храмов, церквей. Особое внимание живописцев привлекает часовенка Святой Татьяны, расположенная в восточной части сквера Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова.

Создает праздничное настроение красивый зимний пейзаж с пушистым, падающим крупными хлопьями снегом – работа Н. В. Гречневой «Часовенка Святой Татьяны» (2010). Этот милый

взгляду обывателя образ привлек внимание не только Натальи Владиславовны. Г. Ф. Бурков пишет часовенку не с парадного входа ее, как и Н. В. Гречнева. Это обусловлено тем, что именно с этого ракурса на живописном фоне она смотрится наиболее торжественно в своем белом убранстве зимнего наряда. Часовенка хороша и в осеннюю пору, на что обратил внимание и запечатлел в своем полотне В. В. Коньков (2009). Несмотря на хмурое небо, часовенка источает свой свет на близстоящие деревья, останавливая людей полюбоваться ею и состоянием природы в это время года. Созерцание этой картины наводит зрителя на раздумья о мирском, на воспоминания о своей студенческой молодости. Всем известно, что Святая Татьяна – покровительница студенческой молодежи.

Образы храмов, православная тема всегда были и остаются жить в произведениях живописцев Алтая, которые хорошо понимают ее значение, раскрывая вопросы патриотизма, любви к родному краю.

Рассмотрение искусства этого времени через произведения изобразительного искусства, через творческую личность художника, его мировосприятие и переживание им своей эпохи – один из важнейших путей постижения самого эстетического развития этого времени.



Будкеев М. В. Площадь Баварина. 2006



Бурков Г. Ф. Часовенка Святой Татьяны. 2005



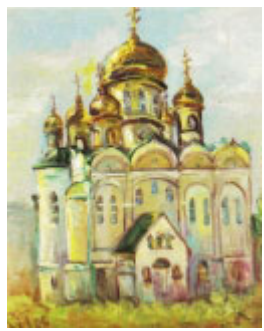
Гречнева Н. В. Часовенка Святой Татьяны. 2010



Коньков В. В. Часовня Святой Татьяны. 2009



Чулюков Ю. А. Покровский собор. 2004



Погодаев С. М. Православный храм на Балтийской (Иоанна Богослова). 2009



Коробейников Ю. П. Уголок старого Бийска. 2009



Щетинин А. П. Сростинское чудо. Храм Святой Екатерины в селе Сростки. 2009



Кукса В. П. Возрождение. Чемал. 2009



Коньков В. В. Покровский собор. 2014

Список литературы:

1. Гречнева Н. В. Современные православные храмы Алтая: типологический анализ // Культурное наследие Сибири [Текст]:

сборник научных трудов / под ред. Т. М. Степанской. – Вып.13. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2015. – 153 с.

2. Лисицкая А. К. Свет православия. (Вступительная статья). Каталог. – Барнаул, 2009.

3. Степанская Т. М. Художники Алтайского края: библиографический словарь. – Том 1. – Барнаул, 2005. – 452 с.

4. Очерки истории искусства Алтая [Текст] // Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 41–47. – 168 с.

Цвет как средство выражения художественного образа

В настоящее время дизайн прочно утвердил свои позиции во всех сферах человеческой деятельности, требуя масштабного решения важных вопросов преобразования предметно-бытовых форм, художественного конструирования предметного мира, разработки образцов рационального построения предметной среды. Актуальность дизайна обусловлена усиливающимся с каждым годом влиянием дизайна на социальную и культурную сферу жизни. Гармоничный дизайн становится неоспоримым конкурентным преимуществом в современных рыночных отношениях и играет важную роль в частной жизни человека. Дизайн становится эстетически предметным выражением духовной и материальной жизни человека.

Специфика творчества в дизайне заключается в том, что принципиально новые формы в культуре чрезвычайно редки, прообразы большинства форм уже существуют. Новое часто оказывается хорошо забытым либо известным старым. Но и с его помощью происходит преодоление сложившихся стереотипов в отношении человека к самому себе, в навыках, движениях, манере держаться, в поведении в целом. Вещи, созданные дизайнером, создают не только новую вещественность, но и новую человечность. Данную функцию легко представить в дизайне одежды. Модельеры систематически обращаются к элементам истории и культуры и находят в них новые решения, которые позволяют им создавать уникальные коллекции [13, с.15]

Дизайн костюма – творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств предмета одежды, в том числе:

– внешних черт изделия;

– структурных и функциональных взаимосвязей, которые превращают изделие в единое целое с точки зрения потребителя и с точки зрения изготовителя.

В творческом процессе дизайна современной одежды решающая роль принадлежит **художественному образу** – выражению авторского ощущения, личностного видения предмета, явления, окружающего мира. Художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального. С художественным образом связана способность искусства доставлять человеку глубокое

эстетическое наслаждение.

К основному средству выражения художественного образа относится форма, элементами которой являются соразмерность, согласованность, соподчиненность. Их единство определяет художественное качество одежды. Средствами объединения элементов формы **в гармоничное целое** являются ритм, пропорции, масштабность, контраст, нюанс, тождество, симметрия. Совокупность тех или иных форм, таких как стилизация, трансформация, цвет, фактура, геометрические пропорции, обогащает художественный образ, дает ему разностороннюю эмоциональную характеристику, усложняет ассоциативный строй.

Особое внимание привлекает **вопрос об актуальности цвета** как одного из важных элементов при создании художественного образа, как средства композиции костюма.

Знание о цвете занимало умы ученых и художников еще с античных времен. Леонардо да Винчи, изучая теорию цветовых сочетаний, считал, что основных цветов только пять: желтый, синий, красный, зеленый, белый. Кроме того, он составил символический цветоряд с указанием обозначения каждого цвета: белый – свет, желтый – земля, зеленый – вода, синий – воздух, красный – огонь. Систематическое и научное изучение цвета началось с XIX века и связано с именами Гетте, Гельмгольца, Оствальда и других. В их трудах были предприняты попытки определить принципы цветовой гармонии, явления контраста, оптического смешения цветов [1, с.9].

Смена модных цветовых сочетаний происходит быстрее, чем смена формы или деталей. Часто ассортимент одежды остается постоянным в базовых вещах (брюки, юбки, пиджаки, блузки, майки, жилеты), а меняется или дополняется только цветовая гамма. Цвета подразделяются на хроматические (окрашенные) и ахроматические (неокрашенные). К ахроматическим цветам относятся черный, белый и все их сочетания (оттенки серого).

Выбирать свой цвет рекомендуется, учитывая свой тип внешности. Типов, как известно, четыре: «зима», «весна», «лето», «осень». Рекомендуют использовать максимум три цвета. Один из них будет преобладать в образе, второй – подчеркивать его и оттенять, а третий – расставлять акценты в зависимости от того, что мы хотим подчеркнуть. Однако бывают очень кстати и другие сочетания красок.

Монохроматическое сочетание цветов. Используется только один цвет, но во всем многообразии тонов, от самых светлых до самых темных. Очень важна так называемая созвучность оттенков. Они должны быть в одном цветовом ряду.

Например, синий цвет. Он взаимосвязан с фиолетовым, зеленым и голубым. Оттенки могут располагаться ближе к первому, второму или третьему. Изменяйте в разных деталях одежды его яркость, насыщенность, т. е. присутствие темных и светлых тонов. Это может быть неоновый или цвет морской волны, а также васильковый, небесно-голубой, лазурный. Названия оттенков фиолетового цвета переданы через названия цветков: лиловый, фиалковый, лавандовый и сиреневый. Бирюзовый, салатовый, аквамарин, изумрудный и оливковый – оттенки зеленого. А если душа лежит к оранжевому цвету, то перед вами такая палитра красок: медовый, рыжий, морковный, апельсиновый, янтарный (включает группу оттенков от желтого до коричневого), коричневый, который получается смешением серого и оранжевого. А у красного – алый, розовый, кармин, бордо, багряный, багровый и кардинал.

Ахроматическое сочетание цветов. Используем черный, серый и белый и расставляем яркие цветные акценты с помощью аксессуаров – броши, браслетов, шарфика. Самое приятное здесь то, что эти цвета гармонируют абсолютно с любым цветом. Для классического варианта хватит белого и черного.

Комплиментарное сочетание цветов. Такое сочетание особенно нравится творческим людям, ведь оно позволяет комбинировать контрастные цвета.

Творческие люди, как показывает практика и опросы, предпочитают в одежде три основные пары цветов: оранжевый и синий, фиолетовый и желтый, красный и зеленый. Объединяя такие контрастные цвета, вы придаете образу динамику, привлекаете внимание к себе. Однако многие считают, что соединение красного и зеленого в одежде смотрится слишком безвкусно. Но в данном случае важно правильно подбирать оттенки. Например, алый и изумрудный. Если смелость или тип внешности не позволяют носить контрастные цвета – ультрамарин с апельсиновым к примеру, – попробуйте сочетать небесно-голубой, сиреневый со светло-коричневым.

Гармоничное сочетание цветов. Такое сочетание цветов всегда строго выдержано и радует глаз. Цвета уместно дополняют друг друга, создают баланс и гармонию в образе.

Необходимо отметить **цветопсихологический** аспект при создании дизайн-проекта костюма.

Сочетание фиолетового и серого цветов в вашей одежде говорит о том, что у вас развито чувство прекрасного, а идеалы красоты высоки.

У примерившего на себя одновременно желтый и фиолетовый цвет очень развита фантазия, это прирожденный путешественник.

Фиолетовый с коричневым говорят о вашей привязанности к наслаждениям в еде, роскоши, жажде покупки одежды и в целом новых приобретений. А в сочетании с черным фиолетовый говорит о потребности подражать.

Красный и фиолетовый – очарование эстетики и эротики, всего, что может взволновать. Синий и фиолетовый рассказывают о стремлении к нежности и чувственности.

Зеленый и фиолетовый – стремление заручиться поддержкой окружающих, завоевать их расположение, однако и нежелание брать на себя ответственность.

А синий и желтый выбирает тот, кто хочет быть понятым и сам понимать, кому не хватает немного любви.

Синий с черным – покой, а синий с серым – некоторая отстраненность. Контраст синего и красного говорит о гармонии и эмоциональности. Коричневый и синий – для нуждающихся в заботе и комфорте.

Самоуверены и осмотрительны персонажи, предпочитающие сочетание серого и зеленого. Синий с зеленым – это говорит о логичности, излишней аккуратности и контроле.

Владелец наряда, где главенствуют зеленый и красный цвета, повышает свой авторитет; зеленый с желтым – признание окружающих и самого себя. Роковое сочетание красного и черного говорит о чрезмерных желаниях, а красного с серым – об импульсивности.

Зеленый и черный – патологическое упрямство, а желтый и черный – своеволие.

Красный и желтый – жажда знаний и исследований, красный и коричневый – самодостаточность.

Серый и желтый – неуверенность, а желтый и коричневый – свобода без конца и края, безграничная.

Зеленый и коричневый – необходимость в покое, вместе с черным последний означает отказ от всего, кроме физического удовольствия.

Серый и черный – замкнутость в себе и закрытость от окружающего мира. А серый и коричневый наоборот – необходимость внимания со стороны.

Выбор цвета будущих коллекций каждого нового сезона всегда определяется разработками Института цвета Pantone – мирового авторитета в области цвета и цветовых стандартов для индустрии моды и дизайна [15].

В результате исследования вопроса о роли цвета в композиции костюма стало очевидным, что цвет в костюме в совокупности с формой дает богатые по своему содержанию произведения. Используя цвет в качестве средства выражения

художественного образа, следует учитывать характер физиологического воздействия цвета на человека, физические и эмоциональные ассоциации, вызываемые цветом. Цвета имеют субъективные и объективные свойства восприятия. Цвет в композиции костюма – это средство познания мира, создания, хранения, переработки и передачи некой информации, он является неоспоримым преимуществом при создании гармоничного дизайна костюма, конкурентоспособного в современных рыночных отношениях.

Список литературы:

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1983. – 321 с.: табл.

2. Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю. Моделирование и художественное оформление одежды / В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2002.

3. Гусейнов Г. М., Ермилова В. В., Ляхова Н. Б., Финащина Е. М. Композиция костюма / Г. М. Гусейнов, В. В. Ермилова, Н. Б. Ляхова, Е. М. Финащина. – М., 2003.

4. Ермилова В. В., Ермилова Д. Ю. Моделирование и художественное оформление одежды / В. В. Ермилова, Д. Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2000.

5. Казбулатова Г. Х. Костюм и знаково-эстетическая деятельность: На примере традиционных костюмов народов Башкортостана. Дисс. на соиск. канд. ст… / Г. Х. Казбулатова. – М.: Изд.: Уфимский технологический институт сервиса, 2002.

6. Сестры Сорины. Необходимый имидж. 1999.

7. Сестры Сорины. Внешность. 1997.

8. Пармон Ф. М. Композиция костюма. Одежда, обувь, акссесуары / Ф. М. Пармон. – М.: Легпромбытиздат, 1997.

9. Платов Ю. Т., Исаев С. М. Цвет, мотив, выбор / Ю. Т. Платов, С. М. Исаев. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1990.

10. Яковлев Е. Г. Эстетика: учебное пособие / Е. Г. Яковлев. – М.: Гардарики, 2000.

Интернет-ресурсы

11. http://www.bialcon-moscow.ru, http://www.taby27.ru

12. http://ibusiness.ru/blogs/21793

13. http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=516617

14. dsLib.net библиотека диссертаций

15. http://womanadvice.ru/aktualnye-cveta-v-odezhde-2014#ixzz304ydKESR

Историко-революционная тематика в работах алтайских скульпторов XX века

Прежде чем перейти к раскрытию этого вопроса, необходимо показать, на какой ступени развития находился этот жанр во второй половине XX века на Алтае.

Традиции профессиональной скульптуры на Алтае были развиты слабо. В 1910–40-е годы здесь работали С. Надольский, В. Сингалевич, Г. Лавров, Д. Цаплин, но их творчество на алтайской земле носило эпизодический характер, творческое наследие большинства из них почти не сохранилось. И только к началу 1960-х годов, когда сложился творческий актив Алтайской организации Союза художников РСФСР, когда стали регулярными художественные выставки с участием Л. В. Рублёвой, В. Ф. Рублёва, К. Г. Чумичёва, Ю. С. Акимова, П. Л. Миронова, В. Ф. Добровольского, скульптура решительно заявила о себе. В экспозиции зональной выставки «Сибирь социалистическая» в 1960 году творчество алтайских скульпторов было представлено достойно. Значительное место в творчестве художников и скульпторов этого периода принадлежало историко-революционной тематике, истории партизанской борьбы с колчаковщиной на Алтае, в которой с наибольшей силой раскрываются драматизм и героика в истории края начала XX века [1].

Подавляющее большинство памятников относится к советской эпохе, однако сохранились и несколько монументов дореволюционного периода (до 1917 года): Демидовский столп – обелиск в честь 100-летия горного дела на Алтае (1825), памятник Н. М. Ядринцеву – писателю-публицисту (скульптор К. М. Сибиряков, стелу и сам саркофаг спроектировал архитектор Шулев) [2].

Памятники, посвященные историко-революционной тематике этого периода:

– памятники:

памятники В. И. Ленину – скульптор И. Д. Бродский, архитектор В. В. Казаринов (1967), площадь Советов; скульптор С. Д. Меркуров, архитектор А. В. Баранский (1937), пересечение улицы Анатолия и проспекта Ленина;

памятник И. И. Ползунову – скульптор И. Д. Бродский, архитекторы Г. А. Сыромятников, А. Д. Шимин (1980), проспект Ленина, перед главным корпусом АлтГТУ;

памятник В. М. Шукшину – скульпторы М. Кульгачёв,

Н. Звонков (1989);

– памятники-бюсты:

памятник Кире Баеву – скульптор П. Л. Миронов, архитектор В. Э. Остен-Сакен (1970), проспект Ленина;

памятник Ф. Э. Дзержинскому – архитектор Г. С. Крамаренко, скульптор А. Бичугов (1988), проспект Ленина, здание ФСБ;

памятники М. А. Лисавенко – перед главным корпусом Алтайского государственного аграрного университета, другой рядом со зданием Алтайского НИИ садоводства (1967);

памятник Е. М. Мамонтову, главе партизанского отряда времён Гражданской войны – архитектор Г. Г. Протопопов, скульптор К. Г. Чумичев (1982), находится на пересечении улицы Льва Толстого с проспектом Ленина;

памятник П. А. Плотникову – скульптор В. М. Терзибашьян, архитектор Н. Г. Минаев (1953), установлен на площади Свободы;

памятник И. В. Присягину – скульптор К. Г. Чумичёв, архитектор Г. Г. Протопопов (1983), установлен перед зданием Барнаульского горкома КПСС (ныне один из корпусов АлтГАКИ);

памятник В. Е. Смирнову – архитектор С. Ф. Зенков, скульптор В. Ф. Рублёв (1988), находится перед зданием управления Барнаульского станкостроительного завода на улице Кулагина;

памятник К. Д. Фролову, русскому гидротехнику и изобретателю – архитекторы К. М. Пентешин, А. П. Богомолец, С. А. Боженко, В. А. Кашин (1987), установлен перед зданием машиностроительного техникума на проспекте Ленина;

памятник М. К. Цаплину, председателю ВРК и барнаульского Совета рабочих и солдат, расстрелянному белогвардейцами – скульптор П. Л. Миронов и архитектор Н. А. Рудзе (1977), установлен в 60-летнюю годовщину Октябрьской революции на проспекте Ленина, около здания городской администрации.

В послевоенные годы на Алтае созданы сотни памятников борцам за Советскую власть, героям Великой Отечественной войны. Только в Барнауле 25 памятников, 60 мемориальных досок, посвящённых Великой Отечественной войне. Первый был установлен в 1953 году на площади Свободы: на гранитном постаменте – бронзовый бюст дважды Героя Советского Союза П. А. Плотникова (скульптор В. М. Терзибатьян, архитектор Н. Г. Минаев) [3].

В 1970-х годах получил распространение не единичный монумент, а **комплекс, включающий надписи, камерную графику, водный источник.**

Таков **монументальный комплекс – мемориал Славы** (1971–1975) на площади Победы в Барнауле (художник

Добровольский В. Ф., скульптор Миронов П. Л.). Он включает 6-метровую бронзовую скульптурную группу «Прощание» (скульптор П. Л. Миронов), 24-метровую стелу, облицованную медными плитками с рельефами «Сибиряки и фронт» и «Сибиряки и тыл» (художник В. Ф. Добровольский), геральдические барельефы внутри бетонного редута, хранящего имена воинов-барнаульцев, павших в Великую Отечественную войну, восемь чаш с негасимым огнём, текст «Реквиема» Р. Рождественского.

В. П. Добровольский – один из авторов памятника-обелиска в честь победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. (1968–1971). В соавторстве с П. Л. Мироновым, архитекторами В. Ф. Налимовым, В. Э. Остен-Сакеном, при участии скульптора К. Г. Чумичева В. Ф. Добровольский создал значительное монументальное сооружение «Мемориал Славы». Так называют барнаульцы «Памятник-обелиск в честь победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов». Сооружался этот комплекс в два этапа: 1968–1971 годы – первая очередь; 1975 год – завершающая стадия [4]. Скульптор В. Ф. Добровольский и архитектор В. Л. Казаринов являются авторами окончательного варианта памятника мемориального комплекса в сквере павших борцов за социализм (1920–1967), который находится на аллее проспекта Ленина между кинотеатром «Родина», городской администрацией и стадионом «Динамо» г. Барнаула.

Рассматривая данную тему, нельзя не отметить памятный обелиск в Нагорном парке г. Барнаула на месте расстрелов красноармейцев во время Гражданской войны (1957), созданный скульптором В. Ф. Добровольским, архитекторами Д. Б. Баженовым и П. Л. Мироновым. В. Ф. Добровольский внес ощутимый вклад в становление и развитие монументальной скульптуры на Алтае. Произведения, созданные им, и в наши дни украшают улицы городов и районов Алтайского края, являясь их архитектурной доминантой.

Особое место в искусстве Алтая занимает творчество И. Ц. Зоммера, который создал в городах и селах Алтайского края 14 мемориальных комплексов и сооружений воинам, павшим в Великой Отечественной войне. Сооружение **мемориального знака** «Братство по оружию белорусского и русского народов в борьбе против немецкого фашизма в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.» на автотрассе Барнаул – Новосибирск (1972–1976) стало крупнейшим событием художественной жизни края. Материал, который использовался при сооружении стелы, был выбран не случайно: от сожжённых белорусских деревень

оставались только обгорелые печные трубы, поэтому изготовлена стела из кирпича. Символом близости и единения славянских народов стали русский и белорусский национальные орнаменты. Две сильные руки, сжимающие ствол автомата, символизируют руки воинов, защитивших родную землю. На плите справа от основного обелиска высечены слова Роберта Рождественского, присутствовавшего на открытии памятника в 1976 году:

«Здесь породнилась земля Алтая с землёй Хатыни,
Да будет бессмертным это братанье. Это – святыня».
[5, с. 48].

Творчество И. Ц. Зоммера посвящено героике событий Великой Отечественной войны. Он рассматривает скульптуру как материальное воплощение идеи, и творческий темперамент находит выход **в мемориальных ансамблях,** которые он создаёт в сёлах Анисимово (1968), Кашкарагаиха (1970), Казанцево (1972) и других районных посёлках. Все эти мемориалы решены по-разному, с учётом положения и места: в селе Ново-Перуново – бюст героя войны Лебедева компонуется с символом склонённого знамени, в Кашкарагаихе памятник построен на горизонтальных мотивах в окружении елей.

Для села Завьялово в 1976 году И. Ц. Зоммер выполнил не только фигуру в рост воина-победителя, но и галерею Героев Советского Союза, уроженцев села, павших на фронтах Отечественной войны. Всего скульптор изваял и установил 25 бюстов Героям Советского Союза. И. Ц. Зоммер – автор многочисленных скульптурных портретов, бюсты героев труда и войны – одно из направлений, в котором постоянно работает скульптор.

История нашей страны и нашего края полна драматизма. Художник со своим творчеством – неотъемлемая часть этой истории. Его творчество созвучно с тем временем, в котором он живёт, и горячо откликается на сюжеты, связанные с историей его Родины. Таково творчество скульптора П. А. Щетинина – представителя старшего поколения скульпторов на Алтае. К творческой удаче скульптора принадлежит созданный им образ изобретателя парового двигателя Ивана Ползунова, история которого связана с драматической судьбой его изобретения. Эта работа демонстрирует высокие профессиональные возможности скульптора, его приверженность реалистическим традициям отечественной художественной школы, отечественного монументального искусства. В творчестве П. А. Щетинина большое место занимает создание мемориальных комплексов и композиций, посвящённых памяти событий Великой

Отечественной войны. Особую известность получил в своё время памятник «Сибирские партизаны» в селе Чистюнька Топчихинского района. Экспрессия и правдивость образа подростка Киры Баева воплощают трагизм, присущий суровым моментам нашей истории. Творчество А. П. Щетинина – это значительный вклад в развитие станковой и монументальной скульптуры на Алтае. Он один из редких авторов на Алтае, прикоснувшихся в скульптуре к теме трагического. Об этом свидетельствует его работа «Прощание» (1987) [5, с.11].

В послевоенное время в Барнауле было положено начало созданию **памятных мемориальных досок.** Первые из них были посвящены истории строительства города и установлены в 1949 году на старинных зданиях улицы Ползунова и Пионерской площади. К 1984 году в Барнауле имелось уже около 60 мемориальных досок. Большая часть из них текстовые, выполненные из чугуна или мрамора. Четырнадцать досок посвящены истории борьбы за власть Советов на Алтае, 37 – героям и событиям Великой Отечественной войны [6].

Большой вклад в развитие станковой и монументальной скульптуры на Алтае вносит творчество М. А. Кульгачева – автора ряда известных скульптурных работ, установленных в Алтайском крае и Барнауле. Историко-революционная тематика находит свое отражение в его работах над образами легендарного конструктора-оружейника Михаила Тимофеевича Калашникова (2009), а также полного кавалера ордена Славы, ветерана Великой Отечественной войны, Героя Социалистического Труда, почетного гражданина Алтайского края Василия Тимофеевича Христенко (2011), выполненных в бронзе. Он автор памятника А. С. Пушкину (1999), установленного на пересечении улицы Пушкинской и проспекта Ленина, работает в жанре портрета – памятник В. М. Шукшину (1989), медальерной пластики – «Победа» (1979) из серии «Новороссийск – город-герой». Свои идеи воплощает в мраморе, бронзе, чугуне, камне. Для произведений художника характерны яркая образность, символичность, повышенный интерес к человеку и его внутреннему миру [7].

Тема войны, её трагического содержания, вытекающий отсюда героизм и драматизм для нашей страны в её истории разных периодов прошлого века находит своё выражение в набирающих силу и утверждающих себя алтайском монументальном искусстве и скульптуре. Ко второму десятилетию XXI века в Барнауле насчитывается более 40 монументальных фигур, бюстов, скульптурных групп и обелисков; а также около 60 мемориальных досок.

Таким образом, скульптура как вид изобразительного искусства играет значительную роль в нашей жизни. Она пропагандирует различные идеи, отражает мысли, чувства, мировоззрение общества в целом. Специфика скульптуры отражается в содержании, выборе материала для ее исполнения и выразительных средств. В процессе восприятия прекрасного формируется эстетическое, нравственное чувство. Искусство скульптуры обладает способностью заставить человека задуматься, взволноваться, сопереживать [8]. Оно формирует наше сознание, наш вкус и эстетическое представление. В настоящее время стало возможным оценить накопленный опыт алтайского искусства и его вклад в мировую культуру. Знание истории искусства на Алтае помогает развивать общечеловеческие ценности. Через искусство происходит передача духовного опыта человечества, оно способствует восстановлению связей между поколениями, что остается актуальным во все времена.

Список литературы:

1. Киселева, Н. Е. Исторические мотивы в произведениях алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в. (статья) // Известия Алтайского государственного университета. Серия: история, политология. Барнаул: Изд-во* АлтГУ. – № 4/3. 2007. – С.103–107.

2. Скубневский, В. А. Барнаул: Энциклопедия / под ред. Скубневского В. А. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2000.

3. http://www.altairegion22.ru/authorities/culture/dobrovolskii-vladimir-fedorovich-19292002/

4. Комарова, О. С. Мемориал Славы в культурном пространстве Барнаула // Барнаул на рубеже веков: Материалы научно-практической конференции / отв. ред. Ю. Ф. Кирюшин. – Барнаул, 2005. – С. 205–208.

5. Степанская, Т. М. Очерки истории искусства Алтая [Текст] / Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – 168 с.

6. Степанская, Т. М. Обелиски, монументы, скульптура и мемориальные доски Барнаула // Культурное наследие Сибири. – Барнаул, 1994. С. 85.

7. Дариус, Е. И. Выставочно-просветительский проект. Михаил Алексеевич Кульгачев. Отдел «Отечественное искусство XX–XXI веков». ГХМ АК. Барнаул, 2012.

8. Шокорова, Л. В. Горная Колывань в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – 106 с.

Основные направления стилей и течений в искусстве России во второй половине XX века и их влияние на изобразительное искусство алтайских художников

В настоящее время, когда прошло более семи десятков лет с тех пор, как смолкли последние залпы Второй мировой войны, все больше возрождаются героико-патриотические темы в творчестве художников, скульпторов, монументалистов не только центральной России, но и на широких просторах ее регионов. Это стало актуальным в связи с современным положением международной политики. Небывалый подъем патриотизма среди населения нашей страны подчеркивает: никто не забыт, ничто не забыто.

Сейчас, когда мы располагаем примерно тысячью ярких, талантливых, впечатляющих произведений живописи, графики и скульптуры, посвященных воинскому подвигу, может показаться, что процесс становления и развития героико-патриотической темы в изобразительном искусстве послевоенного периода в России проходил спокойно, гладко, безболезненно. И ничто ему не мешало, и никаких трудностей на его пути не возникало. Так может показаться. На самом же деле в изобразительном искусстве России второй половины XX века все было значительно сложнее и противоречивее. Мы попытаемся проанализировать те тенденции, стили, которые существовали в то время, и как они отразились на изобразительном искусстве алтайских мастеров кисти.

Следует отметить, что некоторые из тенденций, о которых пойдет речь ниже, до сих пор дают о себе знать в творчестве отдельных художников.

Уже в первые послевоенные годы наряду с широким кругом художников, побывавших на войне и считавших своим святым долгом создание произведений о героике событий минувшей войны, о прожитом, пережитом и незабываемом, в творчестве известной части российских художников стали давать о себе знать тенденции иного порядка: стремление «передохнуть» от напряженного драматизма войны, уйти от проблем большого социального звучания в мир либо далекой старины, либо облегченной и «уютной» повседневности, преимущественно развлекательного характера. Немало художников обращаются к наиболее нейтральным жанрам по отношению к событиям войны и острым социальным проблемам современности – пейзажу и

натюрморту. Вот как, например, оценивал Всесоюзную художественную выставку 1946 года известный советский искусствовед П. Лебедев: на выставке, писал он, хотя она и была организована всего год спустя после окончания Великой Отечественной войны, «почти полностью отсутствовали… произведения батальной живописи, отображающие боевые подвиги… солдат и офицеров» [1]. В конце 50-х и начале 60-х годов в художественной практике, а частично и в эстетической теории начали сказываться не менее тревожные тенденции иного порядка. Имеются в виду **мотивы «абстрактного гуманизма»** так называемого неакадемического направления и «дегероизации». Явления, в общем-то, родственные и теснейшим образом взаимосвязанные.

Как определяют исследователи того времени, причин, вызвавших к жизни подобные тенденции в изобразительном искусстве тех лет, было несколько. С одной стороны, здесь сказывалась пусть своеобразная и односторонняя, но все же реакция на тенденции некоторой парадности, приглаженности, ухода от индивидуального за счет общего, которые имели место в искусстве периода культа личности. В том числе, естественно, и в произведениях о событиях минувшей войны. С другой стороны, часть наших живописцев, преимущественно молодых (а молодым, как известно, свойственны увлечения), оказались в эти годы под влиянием, прямым либо косвенным, таких талантливых и прогрессивных в то время писателей Запада, как Э. М. Ремарк, Г. Белль, Дж. Селинджер и других, творчество которых было нередко окрашено настроениями пацифизма по отношению к любым войнам. Надо отметить, что не только живописцы оказались под этим влиянием, но и часть прозаиков, поэтов, драматургов, сценаристов, скульпторов того времени. В произведениях подобного толка человек, попавший на войну, нередко представал перед нами в этаком «измельченном», дегероизированном виде, ошарашенным «водоворотом событий», лишенным духовной цельности, как-то уж очень легко идущим на поводу у самых случайных обстоятельств фронтовой жизни. Здесь речь идет в данном случае не о человеке вообще, а именно о человеке своего времени и о вполне конкретных событиях Великой Отечественной войны.

Произведения, принадлежащие кисти, резцу, перу действительно одаренных художников, нередко получали безоговорочно высокие оценки, что вызывало неодобрение в художественной критике того времени, так как эти произведения не отражали веление своего времени – не носили четко выраженных классовых критериев в оценке некоторых событий и

явлений войны. Даже была предпринята попытка опровергнуть в одной из публикаций того времени принятое в философии и эстетике теоретиков прошлого века противопоставление понятий «буржуазного гуманизма» и «гуманизма социалистического» – основных идеологических понятий советского периода.

В отдельных теоретических работах начали формироваться концепции, авторы которых ратовали за **понятие гуманизма «без прилагательных».** Они утверждали, что прилагательное «социалистический» ничего, собственно, в понятии «гуманизм» не уточняет. Художественные критики того времени, исходя из господствующей идеологии советского периода (марксизма-ленинизма) утверждали, что гуманизма «как такового» не существует и существовать в природе общественных отношений не может. Они отмечали, что высшие идеалы гуманизма в конкретной исторической обстановке, навязанной нам фашизмом войны, утверждались не в душещипательных сентенциях общего «человеколюбия», не в проповедях пацифистского толка, а на полях сражений с оружием в руках (боевые призывы плаката Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага», В. Корецкого «Смерть детоубийцам», В. Серова «Били, бьем и будем бить!», песня «Священная война» и др.) Не эту ли логику имел в виду М. Горький, когда формулировал свое кредо борьбы: «Я ненавижу войну как самое жестокое явление, но когда меня берут за горло, я буду защищаться до последней капли крови» [2]? И с этими положениями нельзя не согласиться.

Подлинный гуманизм носит не созерцательный, а предметно-действенный характер. И неудивительно, что он теснейшим образом связан с общественным героизмом. А это уже имеет самое непосредственное отношение к проблематике данного исследования.

На протяжении 60-х годов XX века в печати не утихали дискуссии о «положительном герое», кое-кто из теоретиков и практиков пытался абсолютизировать «случайность обстоятельств», сопряженных с рождением воинского подвига. Все это носило характер «абстрактного гуманизма» и получило решительную отповедь со стороны художественной критики своего времени. В эти же годы вспыхивали, затухали и вновь оживлялись дискуссии по ряду эстетических проблем, связанных с дальнейшим развитием искусства своего времени – искусства социалистического реализма. Они, правда, непосредственного отношения к утверждению героико-патриотической темы в российском искусстве не имели, но косвенно, так или иначе влияли на дальнейшие судьбы эстетического утверждения героического. Проблем таких было немало. Вплоть до 80-х годов

прошлого столетия эти проблемы считались дискуссионными, но и сейчас, в начале нового столетия, нельзя со всей определенностью сказать, что эти вопросы решены. В эти проблемы входили и острые споры о так называемом «современном стиле», и дебаты о «правдивости» и «правдоподобии» в художественно-образном отражении действительности, о судьбах и соотношении «станковизма» и «монументализма» в изобразительном искусстве, об «идеальном герое» в искусстве и литературе и многие другие.

В конце 50-х, например, заметное распространение получила **теория «современного стиля»** в искусстве, представляющая собой, по мнению исследователей, разновидность теории «единого стиля» искусства реализма советского периода. Начало дискуссии о «современном стиле» было положено статьей Н. Дмитриевой, опубликованной на страницах журнала «Творчество». Имея в виду творческие поиски и эксперименты преимущественно молодых художников, среди которых были и весьма талантливые, автор статьи, хотела она того или нет, в конечном итоге пришла к канонизации для всего изобразительного искусства единых стилистических принципов, назвав их «современным стилем». Стержневую линию формирования «современного стиля» Н. Дмитриева увидела в тенденции к «синтетическим, обобщенным художественным решениям… лаконичным экспрессивным формам» [3]. Так появилась на свет **триада «лаконизм – обобщенность – экспрессия»,** по поводу которой велись ожесточенные споры на протяжении ряда лет.

Иные из критиков того времени в трактовке «современного стиля» договорились, как известно, до такого понимания «лаконизма» и «динамизма» искусства, когда чуть ли не основными его критериями стали принципы «автомобильного» видения действительности. Восприятие действительности сквозь призму «автомобильных скоростей» возводилось в один из обязательных признаков «современного стиля» изобразительного искусства. С этих позиций отрицалась не только живопись Шишкина, Перова и Левитана как безнадежно устаревшая, но и – негласно – пейзажи С. Герасимова, В. Бакшеева, Н. Ромадина, А. Пластова, В. Стожарова, У. Тансыкбаева, поскольку они к автомобильным скоростям не причастны.

Проблему «современного стиля» критики советского периода рассматривали в двух ее аспектах. Во-первых, чем подтверждается необходимость введения этого понятия? Какие, проще говоря, произведения имеются в виду, когда защищается идея «современного стиля»? И, во-вторых, состоятельна ли вообще, в

принципе постановка вопроса о «современном стиле» и не вступает ли она в противоречие с основными принципами эстетики социалистического реализма? Во имя утверждения идеи «современного стиля», основными принципами которого, как убеждены были его защитники, являются лаконизм, обобщенность и экспрессия, противопоставлялись всем другим, энергично и шумно на все лады расхваливались чаще всего работы «экспериментального» характера, в которых названные выше принципы зачастую превращались в самоцель, порою даже приобретали характер оригинальничанья и претенциозного формотворчества. В угоду явно надуманному «современному стилю» нередко восхвалялись произведения, ущербные по замыслу, слабые по композиции, сырые по живописи. Человек в подобных «экспериментах» огрублялся внутренне и внешне, лишался интеллекта, был схематичен, прямолинеен. Вызывала сомнение у искусствоведов того времени и сама постановка вопроса о «современном стиле». По их мнению, она не вязалась ни с практикой эстетического многообразия искусства социалистического реализма, ни с основополагающими принципами отечественной эстетической науки. Уже метод критического реализма – детище минувшего XIX века – заявил о себе богатством стилевых направлений. Еще большим стилевым многообразием отличается искусство второй половины XX века – искусство социалистического реализма. И чем богаче, многограннее, содержательнее действительность, тем шире диапазон, тем многообразнее стилевая характеристика творческого метода.

Надо заметить, что в статьях о «современном стиле» старательно обходился вопрос художественного метода. И, видимо, не случайно. С каких это пор, задавали вопрос художественные критики того времени, принципы лаконизма, обобщенности, экспрессии стали откровением XX века? А живопись А. Рублева и Рембрандта, М. Врубеля и В. Серова? А графическая серия «Это не должно повториться» Б. Пророкова, пейзажи Г. Нисского, великолепный портрет композитора Кара-Караева кисти Т. Салахова? Правда, в каждом из названных произведений эти принципы проявляются по-своему. *В подлинном искусстве унификации не было и не будет, хотя всегда сохранялось непременное условие: лаконизм, обобщенность и экспрессия не сами по себе, а во имя более глубокого, образного раскрытия духовного мира изображаемых героев.*

Вряд ли нужно доказывать, что распространение концепции «современного стиля» как в ее теоретическом, так и практическом плане не могло не влиять на характер эстетической трактовки

образа воина и воинского подвига в ряде произведений не только живописи, но и графики и скульптуры того периода. К теории «современного стиля» в какой-то мере примыкала и **концепция «суровой правды действительности».** На рубеже 50–60-х годов в изобразительном искусстве России стали появляться живописные холсты, в которых человек своего времени был представлен этаким гориллообразным роботом с огромными ручищами, отвисшей квадратной челюстью, низким лбом и прочими «атрибутами» культа физической силы. Поиски «суровой правды» привели в живописи к огрублению форм, жесткости колорита, мало чем оправданным контурным обводкам и т. д. Стремясь показать своих героев «без ложного пафоса», художники этого направления вообще лишали их пафоса. Апологеты подобных «новаций» – и в этом парадокс явления, – ратуя на всех перекрестках за современность искусства, фактически сами-то и лишали его современности. Их герои теряли черты типичности. Они были схематичными, одноликими и духовно убогими [4]. В те же годы в стране шли оживленные, а порою и страстные дискуссии о судьбах «станкового» и «монументального» искусства, месте, роли и перспективах развития **«станковизма»** и **«монументализма»** в искусстве настоящего и будущего. С отголосками и перепевами этих дискуссий приходилось сталкиваться еще долгое время, что свидетельствовало об актуальности этой эстетической проблемы. «Козырным» аргументом считалось то, что станковое искусство – это искусство музеев, тогда как монументальное – искусство «площадей и улиц», у станкового искусства круг зрителей мал, сравнительно узок, у монументального – весь народ. В подобной аргументации «монументалистов» забывались, однако, по крайней мере два существенных, на наш взгляд, момента.

Во-первых, выводы о «массовости» монументального искусства и «камерности» станкового основывались на традиционных, давно уже устаревших данных. Между тем роль и место станкового искусства в эстетической культуре нашего общества, особенно за последние три-четыре десятилетия, стали совершенно иными, чем это было в середине XX века. Изменилось прежде всего количество художественных музеев и стационарных картинных галерей, где чаще всего экспонируются произведения станкового искусства. В 80-е годы XX века в России их было около 150, к концу века это число значительно возросло. Изменился не только контингент посетителей художественных музеев, но и их численность. Десятки миллионов человек ежегодно бывают на различного рода выставках. Достаточно напомнить, что только в Государственной Третьяковской галерее ежегодно бывает свыше

полутора миллионов человек, а в петербургском Эрмитаже – не менее трех с половиной миллионов. Аналогичная картина в любом областном или краевом центре, во всех городах, где есть художественные музеи либо картинные галереи. Например, во второй половине XX века в городах и крупных районных центрах Алтайского края создавались и развивались художественные музеи и выставочные залы, получившие затем статус государственных, а в последнее десятилетие века с изменением государственных и общественных устоев интенсивно создаются как государственные, так и общественные культурные заведения. Это стало просто массовым и потому, что в последней четверти XX века получила распространение практика передвижных выставок, составленных из оригинальных произведений станковой живописи, графики и скульптуры. Таких выставок по стране тысячи. Их посещают десятки миллионов зрителей. Одна из последних крупных передвижных выставок Третьяковской государственной галереи, посвященная 45-летию образования ГХМ АК, прошла в нашем краевом центре осенью 2004 года. Таким образом, разговор, который получил распространение в 60–70-х годах прошлого века, о «камерности» и «узости» адресата станкового искусства по сравнению монументальным явно изжил себя в настоящее время [5].

Во-вторых, и это очень важно, у каждого из искусств – свои возможности и свои достоинства. Как же можно было об этом забывать, когда речь заходит о судьбах «станковизма»! То, что доступно станковому искусству, как правило, недоступно монументальному. И наоборот. Попробуйте представить себе сюжеты, характеры, коллизии, воссозданные средствами станкового искусства, скажем, в таких широко известных, отмеченных большой психологической глубиной и тонким лиризмом картинах, как «Родник» или «Отчий дом» Ильбека Хайрулинова, «9 мая. Рядовые Победы» Г. Ф. Борунова, «Портрет генерала Доватора» Б. М. Астахова, «Поднятая целина» или «Весна» А. Г. Вагина, в виде монументальных мозаик либо витражей. Каждому, кто хоть немного искушен в особенностях языка монументального искусства, ясно, что подобное просто невозможно в монументальном искусстве. Отказывая (в дискуссиях 60-х) в будущем станковому искусству, мы могли вступить на опасный путь обеднения изобразительного искусства.

Такова суть проблемы того времени. Можно представить, какой урон понесло бы изобразительное искусство, в том числе и утверждение в нем военно-патриотической темы, если бы восторжествовала тогда точка зрения тех «монументалистов», кто решительно отвергал необходимость станковых форм в искусстве.

Серьезным напоминанием и предостережением в этом отношении прозвучали тогда слова П. Д. Корина: «Все великие художники оставались столь же монументальными в своем психологизме и тогда, когда расписывали стены, и тогда, когда писали портреты и пейзажи. Мадонны и портреты Рафаэля столь же величественны, как и его «Стансы» [6]. О том же писали в своих статьях и другие известные художники и теоретики своего времени.

Необходимо отметить, что на протяжении 50-х и 60-х годов прошлого столетия в искусстве неоднократно вспыхивали **дискуссии о «правде» и «правдоподобии».** Наиболее длительной и фундаментальной из них была дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Творчество». Главным в реалистическом искусстве, утверждали известные художники, философы, искусствоведы того времени, является не «правдоподобие», а «правда», «правда» и «правдоподобие» – понятия хотя и близкие, но не идентичные, характеризующие различные уровни эстетического познания действительности. И с этим нельзя не согласиться. Однако в ходе дискуссии высказывались и крайние точки зрения, в которых абсолютизировалась одна из сторон изобразительных возможностей искусства за счет другой [7].

В этот же период времени российская художественная практика и эстетика испытала на себе влияние западной эстетической **концепции «незаконченности» – «нон-финито»** то в виде «откровенного обнажения приема», то «потока жизни» и «раскованности сюжета», то «этюдизма», то «автомобильного» видения действительности.

Все это вело к оправданию незавершенности произведений искусства, любых экспериментов, которые художник вправе выносить за пределы своей творческой мастерской, экспериментируя, так сказать, «на зрителе». Если, например, во главу всего ставится либо подчеркнутая декоративность, либо огрубленность и схематизм пластических форм, либо крикливо-обостренная ритмика композиции и при этом забывается главное – глубина раскрытия духовного мира своего современника, – то подобный замысел и подобная форма его выражения неизбежно приобретали нарочито претенциозный и в какой-то мере формалистический характер. Эта сентенция актуальна и в наше время [8].

На примере экспозиции Всесоюзной выставки «На страже Родины», прошедшей в 1973 году, можно наглядно проследить, насколько увлекся художник С. Курбанов (Душанбе) в поисках новых форм, обостренных ритмов в своей картине «Концерт

солдатской самодеятельности», совсем забыв при этом о самом главном – человеке и его духовном мире. В результате воины, изображенные на холсте, выглядят на редкость одноликими и внутренне инертными. Ритмы у него обрели самодовлеющее значение, заслонив собой многообразный мир живого человека.

К чести нашей отечественной эстетической и искусствоведческой науки большинство ее представителей дали решительный, научно и идейно аргументированный отпор всем тем «новациям», которые никакого отношения к подлинному новаторству в искусстве реализма своего времени не имели. Методологическая несостоятельность подобных «концепций» вскрывалась в статьях того периода В. Кеменова А. Лебедева, П. Корина и Н. Томского, С. Герасимова и В. Серова, В. Ванслова, В. Зименко и многих других.

Так выглядели наиболее заметно проявившие себя тенденции и дискуссии в художественной жизни рассматриваемого периода. И это лишний раз убеждает нас в том, что становление и развитие героической темы в искусстве послевоенных лет во второй половине XX века осуществлялось в достаточно сложной, подчас даже весьма противоречивой обстановке, чреватой, как мы убедились, самыми различными «откровениями» и «новациями».

И все же **главной тенденцией** развития отечественного искусства послевоенного времени **было утверждение героического начала** в жизни и борьбе нашего народа. В этот период времени постоянно рос интерес значительной части отечественных художников к военно-патриотической теме. Их творческий поиск, отмеченный правдивым конкретно-историческим и последовательно патриотическим отношением к событиям минувшей войны, эмоциональной наполненностью, подлинным новаторством в решении образов, коллизий и характеров, вызвал к жизни произведения, определившие магистральные пути развития героической темы в отечественном изобразительном искусстве во второй половине XX века.

В этом же русле в 60–70-х годах прошлого столетия появились статьи, диссертации и монографии, сыгравшие заметную роль в исследовании героического и его образного утверждения в отечественном искусстве. Среди них выделяются работы Н. Киященко («Героическое как эстетическая категория»), Б. Сапунова («Эстетика воинской службы»), Б. Сафонова («Проблема эстетического идеала в воинской деятельности»). Эти авторы в какой-то мере первопроходцы в разработке проблемы героического и его связи с искусством реализма советского периода во второй половине XX века. Известный искусствовед советского периода П. Суздалев верно подмечает в своей

монографии, посвященной изобразительному искусству периода Отечественной войны 1941–1945 гг., что начиная с 50-х годов XX века в военно-патриотической теме все больше внимания уделяется «психологическому раскрытию образа человека, оказавшегося на войне» [9]. Большое значение в формировании научно-эстетических взглядов на сущность героического в шестидесятые годы прошлого столетия имели фундаментальные труды В. Кеменова, А. Лебедева, Г. Тимошина [10].

Список литературы:

1. Лебедев, П. Тема современности в изобразительном искусстве. – «Культура и жизнь», 1946, 7 ноября.

2. Горький, М. Собр. соч., т. 24. М., 1953, с. 216.

3. Дмитриева, Н. К вопросу о современном стиле в живописи // «Творчество», 1958. № 6, с. 9.

4. Нестерова, Е. Традиции и новаторство в академической живописи // Декоративное искусство. М., 2007, № 2, с. 11–33.

5. Степанская, Т. М. 65 лет творческому союзу художников Алтая // Культурное наследие Сибири. – Вып. 6–7: Степанская Т. М. Избранные статьи и очерки. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2005. – С. 158–181.

6. Корин, П. Живая линия искусства // Творчество. 1965. – № 4.

7. Виноградов, И. Не подобие правды, но правда подобия // Творчество. 1965. – № 4. – № 11.

8. Словари и энциклопедии. Философия. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. В. Бычкова, 2003. 607 с.

9. Суздалев, П. К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны / П. Суздалев. – М.: Изобразительное искусство, 1965. – С. 230.

10. Кеменев, В. С. Историческая живопись Сурикова. М., 1963; Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. М., 1958; Тимошин Г. А. Митрофан Борисович Греков. М., 1961.

11. Шокорова, Л. В. Художественные промыслы Западной Сибири. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та. 2014. – 141 с.

Основные направления стилей и течений в искусстве России во второй половине XX века и их влияние на изобразительное искусство алтайских художников (часть 2)

В процессе исследования данного вопроса было выявлено наличие основных направлений стилей и течений в изобразительном искусстве в России послевоенного периода XX века, которые определенным образом влияли на процесс становления и развития изобразительного искусства и на региональном уровне на всем протяжении второй половины прошлого столетия. Мы попытаемся на основе анализа тенденций, стилей, которые существовали в то время, таких как мотивы «абстрактного гуманизма», теория «современного стиля» (триада «лаконизм – обобщенность – экспрессия»), концепция «суровой правды действительности», показать, как они отразились на изобразительном искусстве алтайских мастеров. Надо отметить, что некоторые из тенденций, о которых шла речь в первой части статьи, до сих пор дают о себе знать в творчестве отдельных художников.

Что же происходило в изобразительном искусстве Алтая в исследуемый период второй половины XX века?

Известно, что становление и развитие изобразительного искусства на Алтае в исследуемый период времени происходило далеко не просто, претерпевая на себе все те жизненные коллизии, волнения и влияние тенденций, которые были присущи искусству в стране в целом. Многих мастеров уже нет, но творения их живут. В настоящее время изменилось многое. Изменился сам ход истории, а вместе с ним меняется уклад жизни, критерии. Только изучив искусствоведческое наследие шестидесятых – восьмидесятых годов, оставленное нам художественными критиками, отечественными и зарубежными эстетиками и художниками, можно понять те сомнения, которые испытывали алтайские искусствоведы в свое время. Не всегда были понятны прямолинейная документалистика художников 50-х годов или «суровая» пластика языка и стремление к неоправданной монументальности и гигантомании шестидесятников… [1, с.4]. Но также из истории нам известно, что именно в конце пятидесятых годов прошлого столетия произошло большое пополнение алтайских художников – это было связано с бурными «целинными годами». Для Алтая это

время отмечено дыханием новых волнующих встреч и перемен. Именно в это время на Алтай приехали М. Ковешникова, П. Кортиков, П. Миронов, К. Чумичев, чуть позже Ю. Кабанов, В. Туманов, вскоре Л. и В. Рублевы, Л. Цесюлевич, И. Рудзите, а вместе с ними и все те «новации», которые были распространены в российском искусстве.

Но вместе с тем, несмотря на то, что многие произведения, созданные в 50-е, отличались некоторой наивностью и излишней литературностью, они ценны своей достоверностью. Это своего рода художественные документы, верно передающие созидательный дух той удивительной эпохи, прославляющей людей в валенках и ватниках, с немудреными пожитками в фанерных чемоданчиках, упрямо пробирающихся сквозь мартовскую пургу к месту будущих поселков. К сожалению, спустя 50 лет можно констатировать, что, несмотря на богатый жизненный материал, глубоких, обобщающих произведений, посвященных освоению целинных земель, создано так и не было. Возможно, это было связано с тем, что слишком молоды были художники, не хватало опыта и мастерства. Многие работы так и остались на уровне многообещающих идей, не обретших эквивалентную форму выражения [2, с.28]. Но необходимо отметить, что стилистической основой профессионального алтайского искусства не только 50-х, но и на всех его этапах развития был **реализм –** единственно возможный тогда творческий метод художественного отображения общих национальных форм [3]. Из исследований алтайских искусствоведов известно, что именно художниками 60–80 годов XX века был заложен основательный фундамент в изобразительное искусство Алтая. Традиции, наработанные алтайскими мастерами этого времени, вывели организацию Союза художников в ряд сильнейших творческих коллективов Сибири.

Несмотря на то, что местное отделение Союза художников в начале 60-х испытывало сильные материальные затруднения, отсутствие материальной базы, которое сдерживало развитие организации, всё-таки позволило ей принять участие в республиканской выставке «Советская Россия» (1960). Выставка показала: на периферии страны созрели значительные художественные силы, без которых поступательное движение советского искусства было бы неполным. На эту выставку от Алтая попали всего два произведения: «Тяжелое прошлое» П. Миронова и «Алтайское кочевье» Н. Иванова. В целом 13-я краевая (1961) и первая зональная (Новосибирск, 1964) выставки показали, что к середине 60-х годов соотношение в развитии

отдельных видов искусства примерно выравнивается с небольшим приоритетом живописи. В декоративных видах искусства преобладали техника маркетри (разновидность деревянной мозаики), чеканка и керамика.

На второй зональной выставке «Сибирь социалистическая» (июль – август 1967), посвященной 50-летию Великого Октября, представительство Алтая увеличилось более чем в два раза. Восемь из тридцати пяти авторов обратились к героико-исторической тематике, решая её в различных видах искусства: Г. Борунов «Сыны России», Л. Цесюлевич «Под алым знаменем», Цыганков «Присяга», А. Иевлев «Алтайские партизаны», Д. Комаров в серии декоративных росписей «Песни Алтая» и другие. Кампания, развёрнутая в солидарность с борцами Вьетнама за своё освобождение, нашла образное воплощение в графической серии Ю. Кабанова и В. Туманова «Мы с тобой, Вьетнам». Это было первое обращение наших художников к интернациональной теме.

Появившись в начале 60-х, зональные выставки сразу же стали аккумулировать все лучшее, что создавалось художниками регионов. Именно на этих выставках очень часто происходили открытия новых имён, работ, тенденций.

Отрадной особенностью 15-го краевого вернисажа (1967) стал целый раздел графики. Впервые она экспонировалась самостоятельно. Наряду с уникальными техниками – акварель, тушь, карандаш, в которой работали Ф. Филонов, А. Югаткин и другие, широко были представлены и тиражные виды: линогравюра, офорт (А. Вагин, Ю. Кабанов, В. Туманов, Я. Свенч, А. Кузнецов). Лапидарные, но в то же время экспрессивные за счет контрастного соотношения черного и белого, выразительные средства линогравюры привлекали тогда многих. «Они не только отвечали пафосу времени, но и ложились в русло доминирующего тогда «сурового» стиля, для которого характерен лаконизм, простота фабулы, обобщённость при яркой эмоциональности. Именно в это время выявилось стремление художественно воссоздать действительность, порой суровую, без обычной в 40–50 годы парадности, без поверхностной фиксации бесконфликтных малозначительных сюжетов. Произведениям этого стиля свойственно не описание, а авторская позиция. Вряд ли можно отрицать, что «суровая» стилистическая направленность советского изобразительного искусства 60-х коснулась и нашей алтайской живописи. Главную свою задачу художники видели не в психологической разработке индивидуального характера, а в героизации типа строителя, землепроходца, своеобразной разновидности «гомо фабера» – «человека производящего». Их

привлекал художественный образ сильной, социально активной личности и природы, преобразованной её руками». [4].

Таким образом, сегодня, спустя много лет, особенно отчетливо стало видно, что шестидесятые годы прошлого столетия были действительно этапными для изобразительного искусства Алтая, они дали много произведений, которые теперь уже прошли проверку временем. Это был период развития организации алтайского отделения Союза художников, период бурного творческого роста, становления и укрепления авторитета алтайского творческого коллектива.

Семидесятые годы прошлого столетия ознаменовали себя развитием более качественного и высокого уровня пейзажного жанра. Исторически сложилось, что именно этот жанр на протяжении многих лет оставался ведущим в живописи края. Он органично вошел в композиции жанровых полотен, портретов и натюрмортов. Свой взгляд на природу края отразили П. Панарин, Л. Цесюлевич, Н. Иванов, А. Вагин, Ф. Филонов, А. Югаткин, В. Зотеев, Ю. Кабанов, В. Туманов. Они открывали всё новые и новые грани поистине неисчерпаемой красоты, а пейзажи М. Будкеева «Теректинский хмурится», «Стоянка у каменного белка», Ф. Торхова «Праздник животноводов», «Золотая ветка лиственницы», С. Чернова «Семинский перевал» стали подлинным сокровищем изобразительного искусства Алтая.

Но вот, как писала пресса того времени, тема современника, человека 70-х недостаточно ярко и глубоко была раскрыта в произведениях алтайских художников. Это особенно выпукло было заметно на фоне других организаций, которые активно освещали гигантские строительства в Сибири, но, как показало время, у Алтая была своя харизма, своя песня, и вовсе не индустриальная.

Первая половина 70-х годов прошлого столетия была отмечена в алтайской организации Союза художников оживлением выставочной деятельности. Помимо краевых и персональных, первый раз была развернута выставка ветеранов, участников Великой Отечественной войны.

В середине 70-х в алтайском искусстве появилось новое явление – более смелое обращение художников к жанру портрета. Рассказывать современнику о нём самом, о духовном богатстве и красоте человека – задача непростая, но накопленный за годы жизненный опыт, возросший профессиональный уровень сделали обращение к этому жанру закономерным и необходимым шагом в дальнейшем развитии. Надо отметить, что изменился и характер портретов. Теперь художников заботит не столько передача типологических черт, сколько интерес к каждому конкретному

человеку, его внутреннему миру. Размах и монументальность 60-х уступают место повествовательности, спокойному рассказу о человеке. В портретах того времени смелее проявляется жанровое начало. Большой удачей в этом жанре стал триптих Н. Иванова «Р. И. Балюк – чабан, Герой Социалистического Труда», «Председатель Н. Н. Буханько» и «Животновод Ф. Я. Вовченко». Глубина раскрытия характеров сочетается в них с красивым живописным строем. Его герои изображены в той обстановке, где они живут и трудятся, и фон приобретает значение активно действующей среды обитания героев.

В это время претерпевал изменения и жанр пейзажа. Горные мотивы этюдного характера уступали место индустриальному пейзажу, и все чаще сквозь кружево березовых ветвей и мягкий ковер лиризма, чем всегда отличались алтайские мастера, проступали жесткие ритмы башенных кранов, коксовых батарей, недостроенных домов и заводских труб.

Семидесятые годы отмечены и тем, что изменения происходили не только в изобразительном искусстве, но и в графике, прикладном искусстве, скульптуре. Неизменный интерес в эти годы вызывал раздел декоративно-прикладного и монументального искусства. Каждая выставка, которая проходила в тот период, знакомила с новыми именами и серьёзными работами. Появление молодых художников – Г. Бурков, Г. Удалова, В. Зотеев, В. Прохода, В. Терещенко, Ю. Чулюков, Т. Ласкова, Б. Миронов, Ю. Коробейников, П. Еровиков, Л. Иванова, К. Басаргин, А. Гурьянов, В. Хромов, В. Запрудаев, С. Янсон, В. Костин, а с 1975 года В. Каминский, В. Скулов, В. Октябрь, А. Емельянов, Н. Острицов, Н. Мингалеев, Ю. Иванов, А. Курдюмов (Л. Леонова. Художники Алтая. XX век. Барнаул, 2001, с. 19) – оживило все области алтайского искусства. Гобелен, керамика, резьба и роспись по дереву, ткани, маркетри, популярная в те годы чеканка были красивы, изобретательны и свидетельствовали о высокой профессиональной культуре [5, с. 9–19].

Развитие искусства второй половины 70-х годов прошлого столетия проходило под знаком предстоящей зональной выставки (Барнаул, 1980). За пять лет, прошедших с прошлой выставки, многое изменилось в Сибири. Героями произведений конца 70-х стали бойцы отрядов БАМа, верхолазы Саяно-Шушенской ГЭС, строители новых сибирских городов, буровики. В нашем крае это монтажники «Коксохима» и строители Кулундинского канала. Зазвучала новая для алтайских художников тема – тема героики современного рабочего, трудового коллектива. В их произведениях предпринималась попытка отойти от

прямолинейного толкования темы, по-иному осмыслить ветшающие аксиомы пролетарского искусства. Труд, изображаемый в полотнах 60-х годов, требовал в первую очередь напряжения мужества, выносливости, закалённости. В произведениях же конца 70-х была общепринята возвышенная эстетизация труда. Отсюда и лирико-романтическая трактовка полотен. Застывшие фигуры, архитектоничность композиции, изящные жесты в сочетании с рафинированностью колорита и создавали гармонию, несомненно идеализированную, но соответствующую авторскому замыслу, когда представление будничной и нелёгкой работы открывало красоту деяний рук человеческих. Может быть, и не всё удавалось тогда, что задумывалось авторами, но то, что эти работы выделялись на выставке, не вызывает сомнений.

Эта выставка стала следующим шагом в развитии и выравнивании разнообразия жанров и видов искусства. Если на предыдущих выставках преобладали станковые виды: живопись, скульптура, графика, то экспозиция этой выставки показала возросший интерес художников к прикладным видам. Это было обусловлено внутренними процессами, которые происходили в каждой отдельной организации, отзвуками тех общих процессов и тенденций, которые характеризуют всё современное искусство пережитого периода. Но, безусловно, ведущим в крае были и остаются станковые виды. Впервые на этой выставке было представлено историческое полотно Ильбека Хайрулинова «Враги. 1929» – «… это сыновье слово о судьбе наших отцов и матерей, о судьбе Родины» [6, с.2], посвященное трагическим коллизиям становления советской власти, но имя его известно давно. Он участник выставок с 1967 года – краевых, региональных, республиканских и зарубежных. И. С. Хайрулинов работает в жанрах портрета, пейзажа, натюрморта, тематической картины. Главной темой творчества этого художника является война.

В целом, исследование материала показывает, что выставки второй половины 70-х годов прошлого столетия носили форму социального заказа.

Рассматривая историю развития жанров в изобразительном искусстве Алтая 80-х годов на основе анализа каталогов выставок того времени, можно отметить, что пейзаж уже не мыслится без прямого или косвенного присутствия человека. Художники этого времени, сохраняя лучшие традиции предшественников (Г. Гуркин, А. Никулин, Н. Чевалков), пытаются наглядно показать, какие глубокие перемены произошли за советские годы. Выставки этого периода, как правило, носили тематический

характер. 1982 год – третья «Всегда начеку», «В горах голубого Алтая», 1983 – «Нивы Алтая», 1985–40 лет Победы в Великой Отечественной войне. Краевая экспозиция, посвященная этому событию, открылась накануне Дня Победы. Работы батального жанра, широко представленные на этой экспозиции, придавали ей необычный характер. Авторами были люди, сами пережившие то, о чем поведали их картины, – фронтовики, участники боёв Великой Отечественной. Работы «Дозор в степи» Б. Астахова, «Сражения на Псковщине» М. Будкеева, «Опаленная земля Орловщины» В. Зотеева, «Атака штурмовиков» С. Кашкарова, «В разведке» Н. Сурикова, военные гуаши А. Вагина, серия акварелей «Освобождение родины Пушкина» А. Малышева, «Минуты отдыха» Ф. Филонова, «10-й моторизованный корпус вступает в г. Тирин» А. Югаткина стали творческой данью этих исключительно «мирных», лирических художников своей военной биографии.

Характерной чертой 80-х годов были индустриальные и городские пейзажи, пластическая и смысловая эстетика этого жанра только начинала разрабатываться в крае, но промышленная индустрия, на глазах менявшая привычный облик природы, давала богатую пищу творцам.

Прошедшие выставки этого времени показали, насколько утвердился жанр портрета, всё более весомо и зрело заявляющий о себе в алтайском искусстве (Г. Борунов, Н. Иванов, В. Добровольский, В. Прохода, В. Терещенко, Т. Алекимова, Г. Бурков и Г. Удалова, В. Чукуев, В. Запрудаев [7, с. 158–181]. В пестрой череде официальных мероприятий, шумных кампаний минувших лет, где битвы за урожай сменялись рывками в «большую химию», исторические съезды – вернисажами о «преображенном» крае, поездки на БАМ и «Коксохим» – сюжетами грандиозных строек и свершений, в этой атмосфере парадных отчетов, казенно-регламентированных тем, мыслей и чувств уцелело и сохранилось главное – неповторимость традиций алтайской живописи, интерес к миру человека – нашего земляка и современника. Художники обращали особое внимание на постижение социальной психологии человека, выражение его эмоционального состояния. Восьмидесятые годы прошлого столетия обнажили острую проблему нехватки молодежи в творческом коллективе алтайских художников, а это влияло на уровень молодежного искусства. Проблема пополнения коллектива молодыми творческими силами вращалась по замкнутому кругу: молодёжи нет, мастерских, квартир нет, приглашать не могли. Оставалась одно – растить свои кадры, чем и занималось Новоалтайское художественное училище. Целое поколение молодых живописцев, дизайнеров и преподавателей

вышло из его стен. Многие из выпускников продолжили своё образование в институтах Москвы, Санкт-Петербурга, Красноярска, Владивостока, Киева. Вернувшись на родину в самом конце XX века, именно они стали влиять на изменяющееся лицо современного искусства Алтая. Но ещё в 1987 году на выставке «Алтай преображенный» зазвучали тревожные нотки о том, что в искусстве края не всё успешно. Массовая идеологизация, буквально понимаемый «социальный заказ» неизбежно вели к занижению творческих критериев, конформизму. Известно, что человек, живущий в обществе, – продукт этого общества, его член, а художник – личность, может быть, даже более зависимая и ранимая. Эта выставка как бы подводила черту под временем уходящим, ведь в стране полным ходом уже шла перестройка. Экспозиция содержала серьёзные, продуманные работы историко-эпического жанра: «Секретнокаторжные горы Змеиной» И. Мамонтова, «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту» Г. Борунова, «Сёстры милосердия» А. Ботева и другие, а также большое количество портретов как исторических личностей, так и современников, выполненных в живописи, графике, скульптуре. Это была масштабная по количеству представленных работ выставка, но, как отмечалось в прессе того времени и на обсуждениях, «даже при наличии ряда хороших работ назвать её новым шагом нашего искусства на путях перестройки нельзя» [8. с.25]. Художники, как отмечает искусствовед, оказались удивительно верны сложившимся традициям. Укрепилась некоторая усреднённость. В пейзаже – бесконечная вариативность одних и тех же мотивов, не было заметных обретений и в станковой картине, хотя и появились новые имена, предпринимались попытки откликнутся на актуальные вопросы того времени.

Это понимали не только художники, но и зрители. Пресса писала: «Думается, что интерес к крупным краевым выставкам неизмеримо возрос, если бы они заговорили со зрителем языком, созвучным нашему времени, с его сложностями, задели бы, как говорится, «за живое». Ритмы, конфликты жизни, текущей за окнами выставочного зала, куда богаче, острее, чем общая тональность портретов, пейзажей и натюрмортов, составляющих экспозицию» (там же, с.25). В истории страны, края этого периода начинают происходить большие перемены. Время кажущегося благополучия и благодушия миновало. Но художники оказались к этому не готовы. Впереди было «смутное время» трудных поисков новых пластических средств, мотивов, тем, соответствующих современным ритмам жизни.

Информационные потоки, которые лавиной обрушились на

нас во второй половине 80-х годов XX века, не могли не повлиять на мировоззренческие устои. В мастерских, где уже рождались новые образы, идеологические и социальные установки, сформированные в недрах соцреализма, продолжали влиять на творчество художников вплоть до начала последнего десятилетия, когда все преграды рухнули. Так, выставка 1990 года представила произведения Л. Цесюлевича «Дева Февронья», В. Проходы «Возрождение», И. Хайрулинова «Вечное прощание», Г. Борунова «Последний Благовест. Введенская церковь», Л. Пастушковой с серией живописных работ об Индии, Т. Ашкинази «Идиллия», которые были программными произведениями, определившими творческое лицо художников на последующие годы. При всём своём разнообразии эти работы свидетельствовали о том, что художники от констатации «социально значимых» явлений сделали попытку перейти к более глубокому, личностному прочтению темы, попытке философского её осмысления. На полотнах художников этого времени появились образы-символы, иносказательность, обладающие художественной выразительностью. Но, надо отметить, не всё было удачно. В некоторых произведениях существовала определённая стилистическая путаница, тенденция превалировала над реальным изобразительным воплощением.

Первая половина 90-х годов прошлого столетия действительно была трудным временем для всего искусства. Это было связано с тем, что наше государство переживало наиболее сложный период своего развития, период политических коллизий и экономических трудностей. Менялись мировоззренческие установки. Идеалы высокой гражданственности, труда на благо общества, человека-героя, питавшие искусство соцреализма, канули в невозвратимое прошлое. Подлинное искусство оказалось невостребованным, развалилась система Художественного фонда, закрывались предприятия художественных промыслов. На освободившееся пространство хлынула массовая культура. Выставки первой половины последнего десятилетия XX века красноречиво свидетельствовали о той сумятице, которая творилась в искусстве и вокруг искусства. Показывать можно было всё, выставки проводились без отбора работ выставкомом, и бывали случаи, когда «творения» просто обескураживали. В этот период активизировалась выставочная деятельность в крае, численность организации увеличилась в два раза.

Единственно важное событие этого периода для развития изобразительного искусства на Алтае произошло в 1991 году: в Алтайском государственном университете открылась кафедра

искусствоведения, которая через десять лет выросла в факультет. Возглавила её Тамара Михайловна Степанская – ныне профессор, доктор искусствоведения.

К середине 90-х годов XX века в изобразительном искусстве Алтая намечается некоторая стабильность и медленное движение вперёд. На выставках всё чаще стали появляться новые имена: Ю. Иванов, В. Кукса, Е. Олейников, Н. Акимова, С. Дедов, Д. Петренко, в качестве живописца утвердился Н. Острицов.

Этапной оказалась выставка 1997 года, посвящённая 60-летию Алтайского края. Через десять лет после приобретения самостоятельности можно было вновь на этой выставке увидеть произведения художников Республики Алтай А. Гурьянова, В. Хромова, С. Дыкова, А. Аперовича. Эта выставка определила условный рубеж между стилистическими тенденциями, обозначила начало более продуктивного периода.

Нельзя не отметить, что в конце того же 1997 года на Алтае – «оплоте» реалистического искусства – открылась первая выставка произведений неакадемического направления «Алтай – авангард». Из исследовательских материалов известно, что значительная часть работ молодых художников на этой выставке «… грешила провинциализмом, вторичностью. Это и вина, и беда авторов, воспитанных не на подлинных произведениях, а на репродукциях, в атмосфере полного неприятия иных художественных методов, чем реализм, да к тому же не имеющих собственной системы мироощущения» [9, с.26]. Несмотря на то, что выставка не совсем оправдала ожиданий, она была нужна, она как бы легализовала и заявила право на равное участие в художественной жизни края иной стилистической системы. Было отрадно видеть, что воинствующий реализм стал допускать: искусство может быть разным, так как способ восприятия и воспроизведения действительности как реализация личностного творческого потенциала является сугубо индивидуальным и неповторимым. Поэтому всё чаще на выставках последних лет экспонировались работы, которые отличались от тех, что мы привыкли видеть на выставках предыдущих десятилетий. Ещё пять лет назад спорили о том, должны ли «беспредметники» выставляться на краевых выставках или их нужно экспонировать отдельно. Сегодня, в наше время такое творчество воспринимается естественным и закономерным в контексте развития современного искусства. Последовательно и профессионально, на протяжении нескольких лет преодолевая трудности неприятия, такие живописцы, как Л. Пастушкова, А. Фризен, Л. Кульгачева, В. Каминский, А. Гнилицкий, А. Андрусенко, Ю. Яуров, А. Нижегородцев, отстаивали свои убеждения на выставках. Их работы могут

провоцировать дискуссии, но сегодня уже никто не сомневается в правомочности существования альтернативного видения.

Но, безусловно, ведущим на Алтае было и остаётся реалистическое искусство. Реалистические традиции, наработанные алтайскими художниками на протяжении шестидесяти пяти лет, вывели Краевой союз художников Алтая в ряд сильнейших творческих коллективов.

Последние годы уходящего века были очень насыщенными. Восьмая региональная выставка «Сибирь» (Красноярск, 1998) в год 150-летия В. И. Сурикова собрала самое многочисленное представительство от Краевого союза художников Алтая после Красноярска и Иркутска. Почти треть участников – молодые авторы, дебютировавшие на выставке такого ранга крепкими, профессиональными работами в жанре портрета и пейзажа. Это говорит о том, что «молодежный кризис» конца 80-х миновал.

В заключительное десятилетие прошлого столетия постепенно выдвигаются на передний план те жанры, которые считались второстепенными, а картина с её большим социальным значением отодвигалась на второй. Но, несмотря на все трудности, социальную невостребованность в настоящее время, ряд художников продолжают работу в сложнейшем жанре тематической картины, стараются поднимать трудные темы, имеющие гражданское звучание, и среди них Г. Борунов – «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту», И. Хайрулинов – «Июнь 1941», «Память. Жертвам репрессий», «Отчий дом», «Я вернусь, мама!», Л. Цесюлевич – «Дева Феврония», В. Прохода – «Чистая волна», В. Коньков – «1812. Казачий полк». Работы этих авторов заставляют нас задуматься о непреходящих ценностях, на которые сегодня, может быть, и нет спроса, но время расставит все по местам.

В наши дни нового десятилетия XXI века по-прежнему самым популярным остаётся на Алтае жанр пейзажа. Алтай, как и раньше, даёт художникам живительный источник мотивов. Отряд снискавших известность корифеев, таких как Ф. Торхов, М. Будкеев, Ф. Филонов, В. Терещенко, П. Джура, В. Октябрь, пополнился новыми именами выпускников художественных вузов и училищ: С. Прохоров, Ю. Иванов, Е. Кузнецов, В. Кикоть, Д. Петренко, Ю. Никитюк, Н. Акимова и др.

Новым в изобразительном искусстве Алтая является то, что в последние годы обострился интерес как художников, так и зрителей к жанру натюрморта. Если в предыдущих годах в этом жанре работали 2–3 живописца, то теперь на выставках обращают на себя внимание не только работы М. Ковешниковой и Т. Ласковой, но и натюрморты С. Погодаева, Е. Олейникова,

А. Емельянова, И. Щетининой, Ю. Никитюк, Т. Дедовой, Е. Югаткина, Е. Никитиной.

В экспозициях последних лет нового времени отрадно видеть графические произведения. Графика во всём разнообразии её техник оказалась забытой в конце прошлого столетия, но работы таких сложившихся художников, как Ю. Кабанов, тонкие акварели В. Туманова, А. Югаткина, В. Раменского, книжные иллюстрации Б. Лупачева, А. Курдюмова и С. Кашкарова привлекают внимание современного зрителя.

В институте архитектуры и дизайна на базе Алтайского государственного технического университета в 2004 году образована кафедра «Дизайн графический» под руководством профессора В. А. Раменского. Это свидетельствует о том, что искусство на Алтае пережило трудные времена и сейчас расправляет крылья. Факультет архитектуры и дизайна при АлтГТУ выделился в Институт архитектуры и дизайна, возглавляемый профессором, доктором архитектуры С. Б. Поморовым, совсем недавно – в марте 2005 года. В его недрах готовят не только специалистов графического дизайна, но и дизайнеров архитектурной среды, архитекторов. В крае заметно преобразились архитектурные постройки, они отличаются от строений второй половины прошлого столетия интересными архитектурными конструкциями, неподражаемым экстерьером [10, с.21–22].

Надо отметить, что к концу второй половины XX века в крае значительно вырос коллектив скульпторов. Наряду с известными, сложившимися мастерами (П. Миронов, К. Чумичёв, И. Зоммер) появились новые имена: Г. Новосёлова, А. Камелин, М. Кульгачёв.

Творчество этих мастеров разнообразно представляется на выставках – от традиционно реалистических портретов И. Зоммера, Л. Рублёвой, А. Ивлева до условно символической пластики М. Кульгачева. Но вершиной творчества Михаила Алексеевича Кульгачева стал памятник великому русскому поэту А. С. Пушкину, посвящённый двухсотлетнему его юбилею. Создан памятник на народные деньги. К народным алтайским традициям обращаются скульпторы Горного Алтая А. Гурьянов и В. Хромов [9, с.31–34].

В наши дни художники руководствуются не только непосредственными образами действительности, но и так называемыми «культурными переживаниями», которые возникают как результат богатых ассоциаций и способны волновать эстетически подготовленного зрителя. Нередко используется прием «картины в картине». Причем это характерно не только для молодого поколения, но и для более старшего. При всём

разнообразии индивидуальных устремлений, поисков, пристрастий творчество художников конца 90-х – начала первого десятилетия XXI века объединяется повышенным интересом к конкретному жизненному факту, достоверностью в передаче материального мира (А. Емельянов, Ю. Иванов, С. Дедов, Е. Кузнецов, В. Кикоть, Е. Олейников, Д. Петренко) и философским, предельно личностным отношением, даже исповедальной интонацией в условно-символических композициях В. Октября, В. Проходы, Л. Цесюлевича, Р. Рудзите.

Сегодня не уйти от того факта, что в крае и за его пределами высоко ценится искусство алтайских художников: 15 человек получили высокое звание «Заслуженный художник России»: Г. Ф. Борунов, Г. А. Белышев, М. Я. Будкеев, Ю. Е. Бралгин, А. Г. Вагин, В. Ф. Добровольский, С. В. Дыков, И. Ц. Зоммер, М. Д. Ковешникова, П. Л. Миронов, И. И. Ортонулов, Ф. С. Торхов, В. П. Чукуев, четверо – «Заслуженный работник культуры»: А. В. Иевлев, В. А. Раменский, И. С. Хайрулинов, С. К. Янсон [8].

В настоящее время, когда мы являемся свидетелями того, как под натиском коммерческого искусства, массовой культуры деформируется сознание народа, дух разрушающий, дух растлевающий берёт один за другим бастионы «застойной» морали, как на истончённом слое культуры паразитирует откровенный кич и непрофессионализм, секс и агрессия, бездуховная музыка и низкопробная зрелищность, становится ясно, что обществу не уйти от больных вопросов, что красоту, которая «спасёт мир», надо тоже спасать, поддерживать, культивировать. Именно это и было главным смыслом работы организации Краевого союза художников Алтая в течение второй половины XX века – начала первого десятилетия XXI века, в течение всего времени её существования.

Таким образом, в результате исследования наследия алтайских искусствоведов можно сделать вывод, что изобразительное искусство Алтая претерпело значительные перемены в своем становлении и развитии во второй половине XX века. Несмотря на наличие тенденций, стилей в исследуемый период времени, появление новых направлений, связанных с изменением общественных устоев в стране в конце XX – начале XXI века, в различных жанрах алтайского изобразительного искусства определяется основной творческий метод – реализм, который доказал свою актуальность во все исторические времена. Изобразительное искусство Алтая стало неотъемлемой составляющей частью не только культуры Сибири, но и России в целом.

Список литературы:

1. Степанская Т. М. Художественная жизнь Алтая в 1940–1080 гг. / Очерки истории искусства Алтая [Текст] / Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014. – 168 с.

2. Белецкий А. Б. Опыт и результаты обновления искусства Алтая (1954–1960). Монография. Изд-во АлтГТУ, Барнаул, 2003.

3. ФР 1667, оп.1 св., л. 21, л. 109.

4. Леонова Л. И. Художники Алтая. XX век. Барнаул, 2001.

5. Степанская Т. М. Формирование художественных традиций Алтая / Степанская Т. М., Нехвядович Л. И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в). Монография / науч. ред. проф. Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. – 202 с.

6. Ильбек Хайрулинов. О войне и мире. Каталог. Живопись. Барнаул, 2000.

7. Степанская Т. М. 65 лет творческому союзу художников Алтая // Культурное наследие Сибири. – Вып. 6–7: Степанская Т. М. Избранные статьи и очерки. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2005.

8. Художники Алтая. XX век. Барнаул, 2001.

9. Степанская, Т. М. Развитие культуры на Алтае в послевоенный период / Т. М. Степанская // Культурное наследие Сибири. Вып. 6–7: Степанская, Т. М. Избранные статьи и очерки. – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2005.

10. Киселева Н. Е. К вопросу о проблеме модернизации в изобразительном искусстве на Алтае в конце XX – начале XXI века // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. Методологический семинар. Институт архитектуры и дизайна. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2006. – № 1.

Героика и драматизм в алтайской графике второй половины XX – начала XXI в.

Актуальность исследования, посвященного проявлению героико-драматической тематики в алтайской графике второй половины XX – начала XXI века, обусловлена обостренным вниманием современной науки к проблемам развития региональной культуры, к выявлению столичных и региональных взаимовлияний и связей в сфере культуры и искусства, а также развитием современного информационного общества и глобализацией, побуждающими пристально и обстоятельно исследовать проблему взаимодействия художественных традиций, в частности степень влияния русской художественной традиции на творческий метод и стиль сибирских художников второй половины XX – начала XXI века.

Прежде чем перейти к раскрытию этого вопроса, необходимо показать, на какой ступени развития находился этот жанр во второй половине XX века.

Каталоги выставок прошлого столетия показывают нам, что своё развитие на Алтае графика получила к середине 1960-х годов, когда в край приехали после получения художественного образования из Казани, Палеха, Иванова, Москвы и других культурных центров России А. К. Дерявский, В. А. Раменский, Ю. Б. Кабанов, Б. Н. Лупачёв, Е. Еврасов, В. П. Туманов [1], которые составили ядро Алтайской организации Союза художников РСФСР. К этому времени, в конце прошлого столетия, графика во всём разнообразии её техник оказалась забытой, но работы таких сложившихся художников, как Ю. Кабанов, тонкие акварели В. Туманова, В. Раменского, книжные иллюстрации Б. Лупачёва, А. Курдюмова и С. Кашкарова привлекают внимание современного зрителя. В оформлении и иллюстрировании книг они используют традиционные уникальные техники: рисунок пером, кистью, карандашом, акварелью, а также техники тиражной графики: офорт, линогравюру, ксилографию, литографию.

Во второй половине XX века на Алтае получило развитие искусство станковой и книжной графики. Алтайская книжная графика начиналась с обложки к книге стихов «Лесные доктора», выполненной Илзе Рудзите (Москва, выставка 1965 г.) и с иллюстраций к книгам Алтайского книжного издательства художников С. Савчука и Г. Тарского. В 1970–80-е годы интерес к искусству книжной графики проявляют выпускники

Новоалтайского художественного училища А. Е. Емельянов, А. В. Курдюмов, С. И. Кашкаров, Р. И. Хайрулинов. Крупнейшим мастером книжной графики и книжного дизайна на Алтае является В. А. Раменский (оформление поэмы Ильи Мухачева «Демжай-алтаец», сборника рассказов «Осенью» В. М. Шукшина (1976), книги «На Исток-речушку, к детству моему» В. С. Золотухина).

Исторический жанр, рожденный на Алтае, воспринял и интерпретировал традиции русской исторической живописи на основе особенностей исторического прошлого Алтайского края, неповторимости географической среды, уникальности творческих индивидуальностей. Преемственность проявилась в обращении к сюжетам национальной истории, присутствии в многофигурных исторических полотнах образа народа («хоровое начало»), в высоком статусе исторической картины. Трагизм, героика, драматизм зачастую наполняют произведения алтайских художников. Трагические мотивы для своих работ они черпали в истории края, в истории его обновления, что придает этим произведениям уникальность. В искусстве Алтая отразились ключевые моменты исторической памяти народа, среди них – великая память о Великой Отечественной войне 1941–1945 годов (Г. Ф. Борунов – «9 мая. Рядовые победы», А. П. Ботев – «Сестры милосердия», «Год 1941. Начало войны», М. И. Викулин – «Солдат вернулся», «Сибиряки едут на фронт», И. С. Хайрулинов – «Тяжкая весть», «Вечное прощание»). Тема войны рефреном проходит через все городские и краевые выставки второй половины XX века [2, с.13–16].

Своё отражение в искусстве Алтая исследуемого периода нашла тема гражданской войны (Г. И. Гуркин – «Алтайские партизаны», Д. И. Кузнецов – «Партизанский дозор», А. Н. Борисов – «Расстрел улалинских партизан», Г. Д. Лавров – «Красный партизан Алтая», В. В. Карев – «Разведка»).

В станковой же графике широкое распространение получило создание тематических циклов и серий. Среди них цельностью и органичностью образов, содержания и формы выделяются графические листы художника-графика Ю. Б. Кабанова. В его творчестве своё развитие получила историко-революционная тема, где в наибольшей степени обнажается драма, трагедия и героизм событий того времени – история борьбы алтайских партизан за Советскую власть. В своих произведениях он стремится отразить всю многогранность жизни. Кабанов обращается к различным графическим жанрам и технике: мелкие круглящиеся линии, линии разнообразные, то чёткие и энергичные, то нежные и тонкие служат главным

изобразительным средством в творчестве художника. Серьёзность задачи, высокая идея задуманного побуждают художника строже отбирать выразительные средства, оттачивать профессиональное мастерство. Именно такой творческий подъём испытал Ю. Б. Кабанов, работая над серией линогравюр, посвящённой герою Гражданской войны, главнокомандующему крестьянской Красной Армией Алтайского округа Ефиму Мамонтову. Талантливый красный командир завоевал большую популярность. Он обладал бесстрашием, решимостью и энергией борца. После разгрома колчаковщины на Алтае в 1920 году добровольческая бригада сибиряков под командованием Е. М. Мамонтова участвовала в боях с Врангелем, вместе с другими частями Красной Армии штурмовала Перекоп. «Красивый человек!» – говорит о нём художник. Много времени посвятил он изучению конкретного материала о Е. М. Мамонтове и его друзьях, исследованию исторических и литературных источников, среди которых особенно полезными оказались произведения С. П. Залыгина и Г. В. Егорова. В процессе поиска материала к теме были встречи с людьми, рассказы очевидцев событий Гражданской войны на Алтае. Помогали в осмыслении образа Е. М. Мамонтова и беседы с дальними родственниками героя, которых разыскал художник.

Линогравюры Ю. Б. Кабанова о Е. М. Мамонтове и его товарищах по борьбе носят былинно-песенный характер. Мамонтов – народный герой, поэтому неслучайно обращение художника к мотивам народного творчества, в частности к лубку. Декоративные элементы – надписи, узоры, как бы обрамляющие листы, своеобразно оттеняют лаконичный и напряжённый графический язык композиций. И по своему ритмическому строю листы «Ефим Мамонтов», «Ефим со товарищами», «Твоё здоровье, Ефим!», «Арара» созвучны мелодии народной песни.

В годы Гражданской войны песни рождались одна за другой, в том числе и в Сибири, на Алтае. В простых и сильных словах народ выражал свою волю к борьбе:

«Враг силён – не беда!
Пропадёт без следа,
Коли жаждет господства над нами…
…Мы землеробы, будем вольно
В родной Сибири нашей жить
И не дадим своё приволье
Ни отменить, ни заменить…»

На линогравюре «Ефим Мамонтов» (1969) мелодия звучит

уверенная и смелая. Богатырский конь рвётся вперёд, но его порыв сдерживает сильная рука Ефима. Силуэты отрядов конницы на дальнем плане усиливают внутреннюю динамику образа: фигура всадника тяготеет к монументальности. На листе «Ефим со товарищами» мелодия нарастает, она слышится здесь торжественной, ровной и слаженной. Органически едины с народом могучий Ефим и его помощники. Необоримы в своём единстве эти разные люди: задорные и задумчивые, безусые и бородачи, в папахах и фуражках. В композиции нет ничего лишнего. Несколько многословней других гравюра «Твоё здоровье, Ефим!». В потоке света – три фигуры, по-крестьянски угловатые, с могучими руками. Всё здесь серьёзно и основательно. Взаимное доверие и уважение, прочность отношений, связывающих этих людей, читаются на этом листе [3].

Сгустком убеждённой страстности и беспощадной решимости победить воспринимается линогравюра «Арара». Монолитным неудержимым потоком мчатся всадники. Стену строя нельзя разомкнуть. Место павшего тотчас занимает новый боец. И, кажется, нет конца этой необоримой силе. Все листы серии о Ефиме Мамонтове хорошо скомпонованы, лаконичны, ёмки по содержанию.

Песенно-былинный строй гравюр о Е. М. Мамонтове помог художнику в его стремлении показать народный характер борьбы за Советскую власть, помог опоэтизировать образ народного полководца.

Серия линогравюр о Ефиме Мамонтове перерастает в большую работу, в которой оживают страницы историко-революционного прошлого Алтая. Тема Гражданской войны в творчестве Ю. Б. Кабанова получила своё развитие не только в линогравюре, но и в офорте. В течение 1980–84 годов он создал триптих «Красные конники», серию «Партизаны Алтая», портреты участников гражданской войны. В графических циклах и сериях художник развернул панораму революционных событий. В офортах сохраняется романтическое восприятие народной борьбы, но в то же время усиливается внимание художника к передаче характерных примет места действия, типичных обстоятельств, портретных черт и достоверности. В них особенно четко и талантливо осуществлен синтез фольклорных традиций и профессионального мастерства.

Героями новых графических листов по-прежнему остались партизаны Алтая. Среди них Пётр Клавдиевич Голиков – профессиональный революционер, Игнатий Владимирович Громов – командир партизанских дивизий, Фёдор Ефимович

Колядо – командир партизанского отряда «Красные Орлы», Фёдор Степанович Гуляев – 60-летний крестьянин, спасший от белогвардейского погрома жителей села Бобровка, прозванный сибирским Сусаниным [4].

Ю. Б. Кабанов любит своих героев – командиров, комиссаров, рядовых партизан, хорошо знает их биографии, знаком с архивными документами и музейными материалами. В отряде «Красных Орлов» комиссаром был профессиональный революционер, учитель из села Усть-Мосиха А. Данилов. Офорт «Выступление А. Данилова на базарной площади в селе Усть-Мосиха» воспроизводит этюд из жизни революционера, в котором оживают приметы времени становления Советской власти на Алтае. Композиция носит повествовательный, жанровый характер. Художник достоверно изобразил архитектурный облик площади с кирпичной церковью тяжёлых форм и бревенчатыми домами, слушателей, по-разному реагирующих на речь оратора.

Реальностью ситуаций и драматизмом отличаются листы триптиха «Разгром банды» серии «Партизаны Алтая». И всё-таки в большинстве работ преобладает романтический строй образов. Эпоха метила характеры общими чертами, и это общее стремился выразить Ю. В. Кабанов.

Триптих «Красные конники» включает листы «Под красным знаменем», «Красные командиры», «Красные конники». Героев триптиха объединяет максимализм революционных устремлений, готовность к боевому подвигу.

Среди офортных портретов обращает на себя внимание портрет Е. М. Мамонтова. В нём ощущается связь с легендарным духом народной песни. И сейчас можно услышать, как поют в сёлах Алтая о партизане гражданской войны:

> «Он коня оседлал своей мощной рукой
> И помчался туда, где послышался бой…».

Не прошла эта мелодия мимо художника, зазвучала, ожила в его произведениях, сложившихся в художественную летопись гражданской войны на Алтае [5].

Уникальную страницу в искусстве алтайской графики представляет творчество выпускника Казанского художественного училища А. К. Дерявского. Наиболее полно он выразил себя как книжный иллюстратор (1956–1984), но его талантливые станковые произведения – серия гуашей «Память о войне», «Борис Годунов», серия «Деревенские будни», посвященные героизму и драматизму определенного исторического момента нашей страны, характеризуются высоким мастерством, эстетическим

достоинством и выразительностью образов.

Таким образом, история края, история алтайского искусства – составная часть большого многонационального искусства нашей страны. Живописцы, графики, скульпторы на Алтае, как и другие художники в своих регионах, стремятся запечатлеть память событий трагических для края лет, воссоздать образы героев, оставить в памяти современников незабываемые страницы истории нашего народа, поэтому вполне закономерно и объяснимо присутствие мотивов героики и драматизма в изобразительном искусстве Алтая. Графика в своем становлении и развитии в алтайском изобразительном искусстве второй половины XX – начала XXI века заняла одно из ведущих мест и является важным звеном культуры Сибири. Уникальность творческих индивидуальностей, неповторимость природы Алтая, своеобразие художественных традиций определили самобытность алтайских художников-графиков [6]. Молодым художникам-графикам, художникам-иллюстраторам, дизайнерам Н. С. Зайкову, Р. И. Субракову, Е. А. Корчугановой и другим предстоит углублять и развивать графику как составную часть художественной культуры края, которую создавали несколько поколений их предшественников.

Список литературы:

1. Киселева Н. Е. Исторические мотивы в произведениях алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в. (статья) // Известия Алтайского государственного университета. Серия: история, политология. Барнаул: Изд-во АлтГУ. – № 4/3. 2007. – С. 103–107.

2. Степанская Т. М. Формирование художественных традиций Алтая // Степанская Т. М., Нехвядович Л. И. Русская художественная традиция в искусстве Сибири (конец XX – начало XXI в.). Монография / науч. ред. проф. Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Азбука, 2009. – 202 с.

3. Труды алтайских искусствоведов – членов СХ СССР (50 лет Алтайскому краевому СХ РСФСР. 30-я краевая выставка. Каталог. Барнаул, 1991.

4. Степанская Т. М. Юрий Борисович Кабанов / Избранные статьи и очерки. – Барнаул, Изд-во АГУ. 2005. – 217 с.

5. Степанская Т. М. Красные конники // Алтайская правда. – 1985. 7 сентября. – С. 11

6. Степанская Т. М. Традиции – актуальная проблема современности / Т. М. Степанская // Эдоковские чтения. – Горно-Алтайск, 2006.

Традиции и преемственность в придомовом ландшафтном дизайне конца XX – начала XXI в. На юго-западе алтайского края

Раскрывая данную тему, необходимо прежде всего дать определение таким понятиям, как ландшафтный дизайн, придомовой ландшафт. Ландшафтный дизайн – это творческая деятельность, направленная на изменение внешнего вида территории с целью эстетизации и обеспечения комфортности [1, с. 6]. Это понятие означает не только декоративное преобразование окружающей нас природной среды. Основой изменений является конкретная идея художника-дизайнера, которая впоследствии воплощается в его оригинальных художественных композициях.

Придомовой ландшафт – это основная территория вокруг жилого строения, благоустроенный двор частного дома.

Главная задача ландшафтного дизайна – создание гармонии, красоты в сочетании с удобствами использования инфраструктуры зданий.

Понятия «ландшафтный дизайн» и «ландшафтный дизайнер» стали использоваться только ближе к XIX–XX векам, а впервые были применены в США, хотя люди, занимающиеся организацией пространства с применением зелёных насаждений и декоративных элементов, существовали ещё в древности (вспомним, например, сады Семирамиды). В России XVII–XIX веков таких людей называли «устроителями садов и парков», а то, чем они занимались, называлось «садово-парковым искусством» [2]. Любой современный вид, стиль (голландский, колониальный, романтический, сельский (кантри), модерн, хай-тек) или модные тенденции (сад камней, альпийская горка, японский сад, английский сад, зеленые скульптуры) ландшафтного дизайна по своей сути являются вариантом основных стилей: пейзажного, классического (регулярного) и восточного и включают такие детали, как:

– здания (постоянные или временные);

– зеленые насаждения;

– водоемы, ручьи, водопады, фонтаны, каналы, каскады;

– малые архитектурные формы (садовая мебель, беседки, перголы-навесы от солнца из вьющихся растений, павильоны, альтанки-беседки, ландшафтные светильники);

– декоративные детали.

В настоящее время для придомовой территории эти

составляющие, как и современные модные тенденции, одинаково актуальны по отношению и к общей композиции, и к ее деталям.

В XX веке на юго-западе Алтайского края (Локтевский район) в придомовом убранстве преобладали в основном природные материалы, обусловленные горнопромышленным профилем селения. Особого дизайнерского подхода к оформлению придомовой территории не было: основная территория вокруг жилого строения отводилась под посадки съедобных растений – сад и огород. Характерными чертами в облагораживании частного дома с прилегающей к нему территорией в исследуемый период было использование деталей и изделий из дерева, камня.

Город Горняк, один из немногих небольших населенных пунктов этого региона, находится на реке Золотухе. Его история начинается с XVIII века с села Золотуха, а село Золотуха, в свою очередь, обязано своим появлением Золотушинскому (полиметаллическому) руднику, который был открыт в 1751 году [3]. Основное население села составляли «заселенцы» (переселенцы) из Центральной России, которые принесли с собой свои обычаи и нравы, свою культуру и уклад жизни, повлиявшие на обустройство быта [4]. Зонирование придомовой территории вплоть до второй половины XX века оставалось традиционным: с улицы – фасад дома с полисадником, на заднем дворе – хозяйственные постройки, включая постройки для домашних животных (скота), далее – территория садово-огородного плана, которую огораживали древесиной из цельных стволов деревьев, освобожденных от ветвей, защищая от набегов скота (коров, свиней). Зеленые насаждения составляли в основном плодово-ягодные деревья (яблони-полукультурки), кустарники (смородиновые, малина и другие). С улицы ставилась изгородь, чаще всего из плотных досок (рис. 1). Такое зонирование в обустройстве придомовой территории жилого фонда практически сохранилось до настоящего времени, несмотря на то, что центральная часть города приобрела черты современных построек (это относится в основном к административным зданиям).



Рис. 1. Изгородь с улицы из плотных досок

В начале XXI века с развитием коммуникативных технологий расширился информационный круг. В быт населения вошел интернет и с ним – дизайн с его неограниченными возможностями. Превращать дом в деревенское подворье с грядками и сарайчиками для разведения домашней живности хозяева уже не очень-то хотят: с изменением общественных устоев в стране в конце XX века изменился уклад хозяйственной жизни населения. Иметь гармоничное пространство с красивыми деревьями и цветами, беседкой и искусственным прудиком, рядом с которым можно отдохнуть, – мечта многих горожан (рис. 2).



Рис. 2. Искусственный прудик

Население города Горняк сегодня составляет около 13,9 тысячи жителей, проживающих в основном в частном секторе, но, несмотря на это, люди стараются следить за своей придомовой территорией. Облагородить частный дом с прилегающей к нему территорией, иметь красивый двор – это мечта многих владельцев частных домов. В силу своих материальных возможностей и дизайнерских способностей каждый человек, имея свои представления о красоте и уюте, выражает их в окружающей его обстановке. Придомовой дизайн уже входит в обычай населения города Горняк (рис. 3).



Рис. 3. Придомовой дизайн уже входит в обычай населения города Горняк

Таким образом, еще недавно само понятие «ландшафтный дизайн» в нашей стране применялось исключительно к истории садово-паркового искусства. Сегодня ландшафтный дизайн шагнул из парковых комплексов в частные владения, причем количество гектаров и соток не имеет значения. Уже есть примеры высококлассного оформления придомовой территории площадью менее сотки.

Дизайн придомовой территории горожан города Горняк еще уступает изысканным проектам профессиональных дизайнеров и архитекторов, но их стремление выйти на новый уровень в благоустройстве придомовой территории, используя современные строительные материалы, моду на стилистику, оформления экстерьера дома (рис. 4), дают им возможность реализовать то, что раньше было невозможно. Разнообразие материалов и технических средств предоставляет людям широкое поле для творчества и воплощения их идей.



Рис. 4. Оформления экстерьера дома современными материалами

Список литературы:

1. Субботина, Л. Л. Ландшафтная архитектура и ландшафтное проектирование [Текст]: учебное пособие / Л. Л. Субботина. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014.

2. http://www.liveinternet.ru/users/vorsvera/post313907729/

3. Город Горняк / Алтай-Информ / http://xn–7sba7adklhjup3a.xn–p1ai/goroda-kraya/gornyak.html

4. Шокорова Л. В. Художественные промыслы Западной Сибири [Текст]: учебное пособие / Л. В. Шокорова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2014.

Героико-патриотическая тема в портретном жанре алтайской живописи второй половины XX века

История изобразительного искусства на Алтае еще относительно молода, но, несмотря на то, что в целом является ещё мало изученной страницей многонационального искусства нашей родины, уже имеет ёмкое и многогранное содержание, привлекающее в настоящее время к себе внимание не только местных искусствоведов, но и специалистов российского масштаба. Вплоть до 80-х годов XX века на Алтае не было ни одного полного исследования, посвящённого анализу жанрового разнообразия местного искусства. Исследованием проблем развития жанров во второй половине прошлого столетия занимались и продолжают заниматься такие искусствоведы, как доктор искусствоведческих наук, профессор Т. М. Степанская, доктор искусствоведческих наук Л. И. Нехвядович, кандидат искусствоведческих наук Е. В. Орловская, кандидат искусствоведческих наук Л. Н. Лихацкая, Л. И. Снитко, доктор философских наук М. Ю. Шишин, И. К. Галкина, Л. Н. Шамина. Они посвятили свои статьи, монографии, альбомы исследованию отдельных жанров [1].

Если в алтайском пейзаже к середине XX века сложились вполне определённые художественные традиции, то портретный жанр не получил подобной разработки в искусстве Алтая и не имел самостоятельного значения. Но в портретном жанре работает практически каждый живописец на Алтае. В настоящее время исследованию этого жанра посвятили свои диссертационные исследования такие искусствоведы, как Людмила Николаевна Лихацкая, Елена Викторовна Орловская. В своей работе «Проблемы развития портретного жанра в алтайской живописи XX века» Л. Н. Лихацкая рассматривает портрет как культурную форму, активно включённую в общественные социокультурные процессы и отражающую эти процессы опосредованно, через художественный образ. Делается вывод, что «портрет как жанр, развиваясь в историческом и художественном времени, изменяется в стилистическом и содержательном отношениях, отражая изменчивость мира и человека» [2]. Е. В. Орловская в работе «Концепция творческой личности в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX века» проводит исследование особенностей развития алтайского живописного автопортрета как адекватной формы самовыражения

личности в конкретном культурно-историческом контексте и устанавливает, что он «… сыграл важную роль в развитии алтайского изобразительного искусства второй половины XX века. Используемые художниками широкие возможности автопортрета для самовыражения творческой личности с наибольшей свободой и силой по сравнению с другими жанрами позволили охарактеризовать его как целостное явление в искусстве Алтая» [3].

В советском искусстве второй половины XX века героико-патриотическая тема занимала одно из ведущих мест. Героическое начало пронизывает всю нашу жизнь. Этому способствовал «социальный заказ» – идеологическая направленность не только в сфере искусства. Героическое начало в искусстве социалистического реализма было одним из главных и определяющих качеств действительности. В начале шестидесятых годов прошлого столетия главную свою задачу художники видели не в психологической разработке индивидуального характера, а в **героизации типа** строителя, землепроходца, своеобразной разновидности «гомо фабера» – «человека производящего». В семидесятых годах в алтайском изобразительном искусстве появляется более смелое обращение художников к жанру портрета: теперь художников заботит не столько передача типологических черт, сколько интерес к каждому конкретному человеку, его внутреннему миру. Героями произведений конца 70-х стали бойцы отрядов БАМа, верхолазы Саяно-Шушенской ГЭС, строители новых сибирских городов, буровики. В нашем крае это монтажники «Коксохима» и строители Кулундинского канала. Зазвучала новая для алтайских художников тема – **тема героики современного** рабочего, трудового коллектива. В их произведениях предпринималась попытка отойти от прямолинейного толкования темы, по-иному осмыслить ветшающие аксиомы пролетарского искусства. Труд, изображаемый в полотнах 60-х годов, требовал в первую очередь напряжения мужества, выносливости, закалённости. В произведениях же конца 70-х была общепринята **возвышенная эстетизация труда**. Отсюда и лирико-романтическая трактовка полотен. Застывшие фигуры, архитектоничность композиции, изящные жесты в сочетании с рафинированностью колорита создавали гармонию, несомненно, идеализированную, но соответствующую авторскому замыслу, когда представление будничной и нелёгкой работы открывало красоту деяний рук человеческих.



Борунов Г. Ф. Мои земляки (1964)

Великий смысл обращения художников к теме героизма состоит, видимо, и в том, что именно здесь обнажаются людские характеры и судьбы поколений, быстро, наглядно и откровенно рушится всё наносное и показное, раскрывается ярко и многогранно лучшее человеческой души.

В алтайском изобразительном искусстве есть немало **портретов,** исполненных силы чувства, бережного отношения к человеческому облику, человеческим думам. Трагический лейтмотив проходит и выражается в героических образах защитников Отечества. Рассматривая портреты с образами людей, хранящих священную память пережитого, мы встречаемся с людьми, прошедшими дорогами войны, с теми, кто провожал их в этот тяжкий путь, кто ждал. Своё слово памяти о войне сказали И. Хайрулинов, М. Я. Будкеев, В. А. Зотеев (портреты ветеранов Отечественной войны), Г. Ф. Борунов (портрет генерала Н. Д. Козина), В. Ф. Прохода (портрет полного кавалера Ордена Славы, Героя Социалистического Труда Христенко В. Т.), Сатаев Е. А. (портрет ветерана Великой Отечественной войны, заслуженного художника Малышева А. П.) и другие. Образы ветеранов Отечественной войны находят своё место в галерее портретов, написанных алтайскими художниками, они отличаются не внешним, а внутренним содержанием человека. Об этом свидетельствуют региональные выставки Алтайской краевой организации ВТОО АО «Союз художников России». Экспозиции включают в себя портреты участников Великой Отечественной войны, большинство которых написаны в разных графических техниках: рисунки карандашом, углём, сангиной. В настоящее время создана галерея портретов участников Великой Отечественной войны, ушедших на фронт с Алтая.





Краевая художественная выставка «Краски мая» ВЗ СХ АК (02.05.2011)

В результате глобальных потрясений во второй половине XX века в стране произошли кардинальные изменения во всех сферах общественной жизни. Время кажущегося благополучия и благодушия миновало. Но художники оказались к этому не готовы. Впереди было «смутное время» трудных поисков новых пластических средств, мотивов, тем, соответствующих современным ритмам жизни. Информационные потоки, которые лавиной обрушились на нас во второй половине 80-х годов XX века, не могли не повлиять на мировоззренческие устои. В мастерских, где уже рождались новые образы, идеологические и социальные установки, сформированные в недрах соцреализма, продолжали влиять на творчество художников вплоть до начала последнего десятилетия, когда все преграды рухнули. В конце 90-х годов появились выставки произведений неакадемического направления («Алтай – авангард» 1997), иной стилистической системы (Л. Пастушкова, А. Фризен, Л. Кульгачева, В. Каминский, А. Гнилицкий и другие). Воинствующий реализм стал допускать, что искусство может быть разным, так как способ восприятия и воспроизведения действительности как реализация личностного творческого потенциала является сугубо индивидуальным и неповторимым [4].

Несмотря на наличие тенденций, стилей в исследуемый период времени, появление новых направлений, связанных с изменением общественных устоев в стране в конце XX – начале XXI века, в различных жанрах алтайского изобразительного искусства определяется основной творческий метод – реализм,

который доказал свою актуальность во все исторические времена [5].

Героико-патриотическая тема продолжает своё развитие в портретном жанре алтайского искусства и в конце XX века. Это обусловлено нестабильностью международного положения в мире (югославский конфликт 1991–2001 гг., Сербия – Косово и Метохия, 2008) и ряд других вооруженных конфликтов. Вторая половина XX века ознаменовалась локальными войнами, в которые была втянута и Россия: Афганистан (1979–1989), чеченский конфликт (07.08.1999–15.04.2009), российско-грузинский конфликт (1992–2007 годы). Тема войны, её героев красной нитью проходит через все художественные выставки второй половины XX века вплоть до настоящего времени, от городских до межрегиональных, остается актуальной и занимает важное место в творчестве алтайских художников. Сегодня в крае проживает около 30 тысяч участников локальных войн, включая уже и Сирию. С каждым новым военным конфликтом рождаются новые сюжеты, новая трактовка этой темы, отражая свое время, своих героев, их душевные переживания в огненном вихре военных столкновений. Творчество каждого художника вносит в нашу историческую память немеркнущий свет преклонения перед подвигом человека, развивает и укрепляет чувство патриотизма у граждан.

В целом, к концу второй половины XX века жанр портрета несколько утвердился, уцелело и сохранилось главное – неповторимость традиций алтайской живописи, интерес к миру человека – нашего земляка и современника. Художники обращают особое внимание на постижение социальной психологии человека, выражение его эмоционального состояния.

Список литературы:

1. Киселева, Н. Е. Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.: дис. … канд. искусств. / Н. Е. Киселева. – Барнаул, 2006.

2. Лихацкая Л. Н. Проблемы развития портретного жанра в алтайской живописи XX века. – Барнаул: Изд-во АГУ, 2002. – 24 с.

3. Орловская Е. В. Концепция творческой личности в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX века. – Барнаул, АГУ, 2004.

4. Киселева Н. Е. Основные направления стилей и течений в искусстве России во второй половине XX века и их влияние на изобразительное искусство алтайских художников. Часть 2 // Молодой ученый. – 2016. – № 12. – С. 971–977.

5. Там же, с. 971–977.

Трагические и героические мотивы в сюжетно-тематической картине алтайской живописи второй половины XX века

Каждая историческая эпоха выдвигала свою меру ценностей, свою концепцию личности, своего героя; каждая эпоха ставила и решала извечную общественную проблему: кому подражать, «делать жизнь с кого». А искусство в соответствии с конкретно-историческими и социальными ценностными критериями осуществляет эстетизацию того или иного типа героического.

В реалистическом искусстве советского периода героическая тема стала одной из ведущих. Это вполне закономерно: героическое в жизни не может не найти эстетического эквивалента в искусстве, призванном глубоко и правдиво отражать основные тенденции развития своего общества. Искусство выполняет благородную историческую миссию эстетизации того, что определяет могучую поступь освобожденного народа на нелёгком пути к преобразованию всего уклада страны, требующему поистине героических усилий.

Героическое и трагическое тесно взаимосвязаны. Искусство XX века было идеологически заражено; это проблема нравственной войны, и утраты были всегда. И один из недостатков советского искусства – ограниченное обращение к трагическому. Показывались успехи, оптимизм: прославлялись герои труда, герои Великой Отечественной войны. Художники обращались к образам хлеборобов и рабочих, монтажников и строителей, изображали промышленные новостройки, мелиорацию на Алтае и строительство городов, освоение целинных и залежных земель. Ограниченное обращение к трагическому в некотором роде нанесло ущерб не только алтайскому искусству. Эти явления характерны для всего искусства второй половины XX века. Массовая идеологизация, буквально понимаемый «социальный заказ» неизбежно вели к занижению творческих критериев, конформизму. Происходило как бы «разведение» искусства, появлялось «мелкотемье», увядал исторический жанр, в котором как нигде проявляются трагические мотивы. Трагическое не связано с датами. **Через трагическое наиболее ярко выражается идея, характер, а искусство и посвящено человеческому характеру** [1].

Наиболее выразительно трагический мотив звучит в **жанре сюжетно-тематической картины** алтайских художников, таких как Г. Ф. Борунов, И. С. Хайрулинов, А. П. Ботев, Н. П. Иванов и

др.

Трагическое присутствует в работах этих художников, так как оно связано с войной, но ограниченно. Батальных сцен на полотнах этих живописцев нет совсем, военное время выражено через образы ветеранов, через образы молодых из «мира спасённого». Произведения вбирают в себя и личный жизненный опыт художников, пережитое ими, передуманное – в этом состоит общественное значение произведений, содержится один из аспектов выражения трагического.



Рис. 1. Г. Ф. Борунов. «9 мая. Рядовые победы». 2000

В основу каждой картины ложится своя история. Есть она и в работе Г. Ф. Борунова (1928–2008, заслуженный худ. России, член СХ с 1964 г.] «9 мая. Рядовые победы» (рис. 1). На этом полотне Геннадий Фёдорович изобразил трех сельских стариков, которые отмечают День Победы возле дома. В белой рубашке, с гармошкой – отец художника, раненный в боях за Сталинград. Написать такую картину – дань памяти отцу и его фронтовым друзьям. Старики, изображенные на фоне тревожного весеннего неба и старого бревенчатого дома, из которого, возможно, они уходили на фронт, держат в руках гранёные стаканы – атрибут советского времени. На хрупком столике – скудная закуска. День Победы, но лица стариков не выражают особой радости: они хранят не только скорбь по трагическим временам, но и тяжесть нелёгкой жизни настоящего времени. За что воевали, за что боролись, в какие идеалы верили? Трагедия жизни, которая обрушилась на людей в конце XX века, повергла стариков в глубокие размышления. На лицах – раздумья и тревога за будущее своих внуков и детей.

В работах «Участник войны Фёдор Борунов с внуком Александром» (2003 г.) и «Осенняя мелодия» (рис. 2) автор обращается к теме, связанной с драматизмом; сопоставляет старость и молодость, старик и мальчик, дед и внук. Как мы видим, трагическое пробивается через самые неожиданные аспекты.



Рис. 2. Г. Ф. Борунов. Осенняя мелодия. 1958

Уважение к минувшему – важная черта мироотношения художника. Оно становится темой, звучащей «за кадром» двух вариантов замысла, посвящённого знаменитому шелаболихинскому элеватору, построенному выдающимся учёным-энтузиастом Ю. Кондратюком. «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту» (1991) – картина, полная драматизма. Ночью не останавливается жизнь, не останавливается труд крестьян, одна за другой рядами движутся конные подводы, гружённые мешками с зерном, и их ряды сходятся в одной точке у элеватора. Всё погружено в полумрак, светятся стены элеватора, и это свечение не от того, что его кто-то или что-то осветило. Луна за зданием элеватора. Это самосвечение, элеватор как будто светится изнутри. Художник этим символизирует свет хлеба, зерна, выращенного в невероятных условиях жертвенным трудом крестьян, которые всё до последнего зёрнышка отдают фронту. Беспокойная, динамичная композиция, как бы вовлекающая вглубь пространства хлебный обоз, останавливается мощной вертикалью элеватора, устремившего свои каменные стены к мятущемуся небу. Опять движение тревожное, и чувство, горем войны рождённое. Оно захватывает сразу и подчиняет. Им продиктовано и вызвано ощущение целостности.



Рис. 3. Г. Ф. Борунов. Элеватор на Оби. Хлеб – фронту. 1991

Тропа, ведущая в гору, – мотив дороги – это архетипический

мотив, первообраз, характерный для просторов России. В христианской культуре дорога, тропинка – символ земного пути человека. Образ дороги связан с раздумьями о человеческой судьбе. Трагическая тема звучит здесь как симфония. Обострённо эмоциональный образный строй этих картин вызван и воспоминанием детства, и размышлениями о бескорыстном крестьянском труде, объединяющем людей в годы тяжких испытаний и, наконец, горькими мыслями о том, что этого уникального сооружения, ставшего в годы войны символом сибирской мощи, по вине конкретных людей больше не существует [2].

В жанре сюжетно-тематической картины работает живописец Ильбек Сунагатович Хайрулинов (1939 г. р., член СХ с 1983 г.). Его творчество тесно связано с трагическими событиями Великой Отечественной войны. «Все картины, написанные мной, от первой до последней – это сыновье слово о судьбе наших отцов и матерей, о судьбе Родины. «Враги. 1929», «Воспоминание об отце», «Проводы. 1941 год», «Вечное прощание», «Баллада о солдате», «Отчий дом», «Мать», «Память. Жертвам репрессий», «Июнь сорок первого», «Подвиг. Сестричка. 1943 г.» [3]. Одна из главных тем творчества Хайрулинова – женщина и война. «Проводы. 1941 год» (1980) «Вечное прощание» (1989), «Мать» (1989–1991) (Приложение, рис. 6), «Тяжкая весть. 1942» (1982), «Подвиг. Сестричка» (1984), «1941» (1981–1985) – произведения, которые содержат в себе женские образы. Исторически сложилось так, что мужчина – воин, герой. История же нам показала, на что способна женщина в тяжёлое лихолетье не только войны. Женщина способна на высокий героизм в тылу. Вглядываясь в эти картины, понимаешь, что при написании автор идёт от личного, пережитого, быть может, виденного или слышанного когда-то в далёком детстве и прочувствованного на новом уровне зрелого человека-художника, – это один из аспектов выражения трагического в художественном произведении. Прошел уже 71 год со дня Победы, но трагедия войны для его героинь всё ещё не пережита.

Картина «Тяжкая весть» (рис. 4) повествует о характере крестьянки. Аспект трагедии – в каждом доме, семье своё горе, она не идёт к другим, получив похоронку. Трагедия, драма женского одиночества, полная незащищённость. В этом произведении – целая гамма трагических переживаний: весть о гибели близкого человека, драма безысходности, драма одиночества, среди людей нет близкого человека. Женщина идёт к своей кормилице – корове, вокруг которой кормится вся семья. Это единственное живое близкое для неё существо. И всё это

выражается не только общеё композицией, но и деталями: хрупкие, редкие снежинки подчёркивают её незащищённость; чистота снега подчёркивает возвышенность её переживаний; сдержанный перламутрово-серебристый колорит, теплота деревянных досок, сизо-седых от дождей и снегов, подчёркивают горе утраты.



Рис. 4. И. С. Хайрулинов. Тяжкая весть. 1942. 1982

Произведения И. Хайрулинова особенно актуальны в наше сложное время, когда ломаются нравственные критерии, происходит переоценка ценностей.

Работы Александра Петровича Ботева (1948–1992, член СХ с 1986 г.) пронизаны глубоким сознанием болевых точек общества, острым ощущением современности. Его изобразительный язык содержит иносказание и метафору, элементы гротеска и экспрессивной стилизации. Работал в жанре тематической картины. «Агрессия» (1986) и «Heavy metal» (1987) – произведения в жанре политической картины, добившемся равноправия в советском искусстве именно в 70-е годы. Художник обращается в своём творчестве к мировым проблемам, к тому, что происходит «сегодня в мире», о чём мы узнаём благодаря этой культуре.



Рис. 5. А. П. Ботев. Heavy metal. 1987

Изображение человеческих страданий, донесённое до нас с другого конца земли экраном телевизора, помогает раскрыть трагическую отчуждённость потерянного поколения «металлистов», своего рода жертв этой аудивизуальной культуры («Heavy metal»).

Полотно «Агрессия». Здесь символическая связь образов и предметов (разорванная ракета и фашистский солдат, лётчик сверхзвукового самолёта и секунды, вспыхивающие на световом табло, экран телевизора и беременная женщина, образ которой навеян хрупкими созданиями Вермера Дельфтского) напоминает нам о противоречиях нашего времени, когда достижения культуры приводят к её же разрушению.

Некоторая облегчённость живописной плоти произведений А. Ботева связана с выраженной графической основой изображения. В ней угадывается стиль монтажных построений художников ОСТа (Общество художников-станковистов в 1920-е годы), к которому обратились многие семидесятники. Этот принцип позволяет показать сложное сочетание эмоционального переживания и философского осмысления событий современности и истории, но главное – он помогает втянуть зрителя в размышления об этих событиях.

Накренившаяся под действием страшной силы и словно потерявшая равновесие Земля, трагически прекрасная в тишине полей, только что разорванной воем немецких истребителей. Они несутся из потемневшего неба прямо на зрителя, а под ними – ещё не коснувшийся земли погибший советский солдат. Парящее над землёю тело – это наша память о подвиге, превращающем смерть в бессмертие. Мы понимаем, что художник не пытается сделать нас и себя свидетелями происходящего события, так как оно символически условно. И эта условность, подчёркнутая темнеющим на фоне неба пятном репродуктора, делает понятным замысел художника, который старался запечатлеть зрительный образ, возникший при осмыслении трагических моментов нашей истории. Рассмотренная картина А. Ботева «Год 1941. Начало июля» (1987) – пример ассоциативно-символического истолкования исторического образа.

Таким образом, в живописи алтайского искусства трагический мотив находит место **в сюжетно-тематической картине.** Война, теме которой посвящено основное содержание художественных произведений, – это насилие. Искусство должно устранять насилие, оно призвано это делать, «… и только оно способно внушить зрителю чувство и мысль о необходимости единения людей, чтобы продолжать путь к подножию вершин гармонии и духа, начатый когда-то их отцами» [4]. Живопись алтайских мастеров содержит эти идеи, выраженные ясными профессиональными формами и средствами.

Роль и значение трагического в искусстве, несомненно, велики. Трагическое сыграло большую роль в развитии художественного творчества; оно способствовало расширению и

углублению создаваемой в реалистическом искусстве картины действительности. Трагические мотивы способствовали появлению в искусстве такой эстетической категории, как драматическое, и связанных с ней драматических жанров в искусстве. Развитие искусства в настоящее время свидетельствует о новых возможностях, раскрытых перед ним в области трагического. Большой материал для наших художников даёт сама жизнь, современный, сложный во всех отношениях мир. Трагическое искусство выявляет общественный и индивидуальный смысл жизни человека и показывает, что бессмертие человека осуществляется в бессмертии народа.

Список литературы:

1. Киселева, Н. Е. Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.: дис. … канд. искусств. / Н. Е. Киселева. – Барнаул, 2006.

2. Борунов Геннадий Федорович: выставка к 75-летию художника «Земля отцов»: буклет. – Барнаул, 2003.

3. Художники Алтая. XX век. – Барнаул, 2001.

4. Хайрулинов И. С. К 55-летию Великой Победы. Живопись: каталог / вступ. ст. Т. М. Степанской. – Барнаул, 2008.

Проявление особенностей трагического и драматического начала в пейзажном жанре алтайских художников второй половины XX – начала XXI в.

На протяжении всего периода становления и развития алтайской истории искусств пейзаж был и остаётся ведущим жанром в крае. Он органично вошёл в композиции жанровых полотен, портретов и натюрмортов. Свой взгляд на природу края отразили многие художники, а пейзажи М. Будкеева «Теректинский хмурится», «Стоянка у каменного белка», Ф. Торхова «Праздник животноводов», «Золотая ветка лиственницы», С. Чернова «Семинский перевал» стали подлинным сокровищем изобразительного искусства Алтая.

В 70–80-х годах XX века пейзажный жанр претерпевал изменения. Горные мотивы этюдного характера уступали место индустриальному пейзажу, и все чаще сквозь кружево березовых ветвей и мягкий ковер лиризма, чем всегда отличались алтайские мастера, проступали жесткие ритмы башенных кранов, коксовых батарей, недостроенных домов и заводских труб, но промышленная индустрия, на глазах менявшая привычный облик природы, давала богатую пищу творцам.

Во второй половине 80-х годов XX века в стране произошли кардинальные изменения во всех сферах общественной жизни. Но художники Алтая оказались удивительно верны сложившимся традициям в пейзажном жанре: бесконечная вариативность одних и тех же мотивов. Лишь в 1990 году выставка представила произведения, которые свидетельствовали о том, что художники от констатации «социально значимых» явлений сделали попытку перейти к более глубокому личностному прочтению темы, к попытке философского её осмысления.

Первая половина девяностых годов прошлого столетия – период политических коллизий и экономических трудностей. Менялись мировоззренческие установки. Идеалы высокой гражданственности, труда на благо общества, человека-героя, питавшие искусство соцреализма, канули в невозвратимое прошлое.

В наши дни начала XXI века по-прежнему самым популярным на Алтае остаётся жанр пейзажа. Отряд снискавших известность корифеев – Ф. С. Торхова (1930–2012), Ф. А. Филонова (1919–2007) – был предан традициям русского реалистического

искусства, тематический пейзаж был ведущим жанром в их творчестве. В. Э. Октябрь, В. П. Кукса, С. А. Прохоров продолжают традиции алтайских художников – работают в этом жанре, создавая пейзажные картины.

Пейзаж в алтайском, да и в отечественном искусстве вообще выполнял и выполняет великую роль – нравственную, эстетическую, по существу патриотическую. Для таких пейзажистов, как Ф. Торхов, М. Будкеев, С. Чернов, В. Октябрь, А. Югаткин, А. Емельянов, эта тенденция особенно характерна. Трагические и драматические мотивы мы находим в произведениях этих художников.

А. А. Югаткин (1926–2001), «Пейзаж с семафором». В простом сюжетном мотиве, близком ненавязчивой красоте среднерусской равнины (художник родом из Ярославской области), усматриваются намётки на трагедию. Интимный в своём решении, камерный и лиричный по характеру пейзаж привлекает наше внимание тем, что наводит на раздумья: у человека столько дорог. Но если горит зелёный свет (автомобильные дороги, железная дорога) – человек стоит перед выбором: чтобы пройти, надо пройти на «зелёный свет», пройти препятствия. Трагизм проявляется как в колорите, так и в композиции: горизонталь – символ смерти, покоя. Трагедия – успеет ли человек дожить до зелёного сигнала светофора.

Алтайский живописец М. Я. Будкеев на своих полотнах в пластических живописных образах открыл и воссоздал для нас горы, лошадок, озёра, улицы и дома провинциального города, горные долины, белую лошадь на белом снегу, просторную монгольскую степь, цветущий бадан и всадника в степи. Живопись художника обращена к современности, жизнь людей и образы природы предстают в произведениях М. Я. Будкеева преломленными через его личное мироощущение. Судьба художника, как и многих его ровесников, сложилась трагически. Ему пришлось воевать: в апреле – июле 1943 года, находясь на передовой, он испил сполна трагическую чашу боя в окопах, был тяжело ранен. В 1946 году М. Будкеев вернулся на родину [1, с.95]. С середины 1960-х годов в русло его творчества чистой рекой вливается тема Горного Алтая. Она становится главной привязанностью живописца. В ней он находит богатство красок, мотивов и сюжетов, увиденных именно им. Для М. Я. Будкеева характерен пейзаж с элементами жанра («У земляков», «Табуны», «На ферме маралосовхоза», «Двое в степи» и др.), но чаще всего жанровые мотивы ненавязчивы, они лишь наделяют долину, степь, горные склоны приметами времени и делают их современными нам, зрителям.

В горных пейзажах Валерия Октября («Хан-Алтай») трагическое выражается через колорит, через композицию, построенную на контрасте светлого и тёмного. Они эффектны и любимы зрителем, но колорит в пейзажах В. Октября несет в себе ощущение тайной опасности. Напряжение, которое чувствуется при созерцании полотен, держит зрителя постоянно, несмотря на то, что величавый Алтай завораживает, манит в глубокие ущелья своей неизведанностью. Нет покоя в горных пейзажах В. Э. Октября, есть в них напряженность и острота контрастов светлого и тёмного, есть загадочность света и агрессивность островерхих хребтов и скал. Особенностью мистически-романтических горных пейзажей В. Э. Октября является их чуждость человеку, несоизмеримость их образов с переживанием зрителя. Они вызывают восхищение и поклонение, теплота живых чувств здесь отвергнута как нечто незначительное. Ощущение драматизма мироздания не покидает зрителя [2].

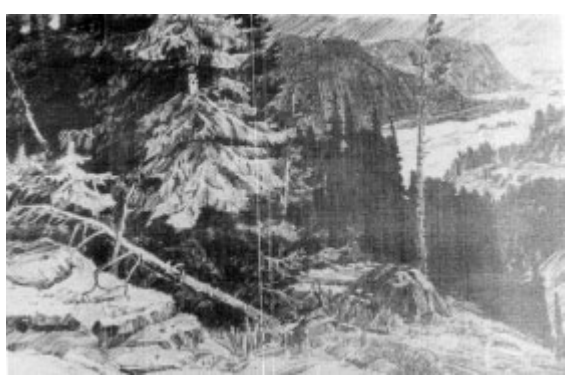


Будкеев М. Я. За сеном. 1965



Октябрь В. Э. Хан-Алтай

Картина-пейзаж «У берегов Катуни» Ф. А. Филонова – это размышление художника о быстротечности и бренности жизни. Эту мысль символизирует исполненный драматизма образ умирающего кедра-исполина. Теме гибели противостоит утверждение о неодолимой жизненной силе: растут молодые кедры, вечно пребывают горы. Катунь – бегущий водный поток и плывущие облака – всё это символы вечного движения жизни в просторах Вселенной. Таким образом, свой пейзаж-размышление Ф. А. Филонов построил на контрасте пластических образов (гибнущий – цветущие кедры, горизонталь бегущей реки – вертикали гор, кедров) и ассоциаций (смерть – жизнь, старость – молодость). В этой работе Ф. А. Филонов выступил художником-философом с большим нравственным, жизненным и художническим опытом.



Филонов Ф. А. У берегов Катуни. 1985–1997

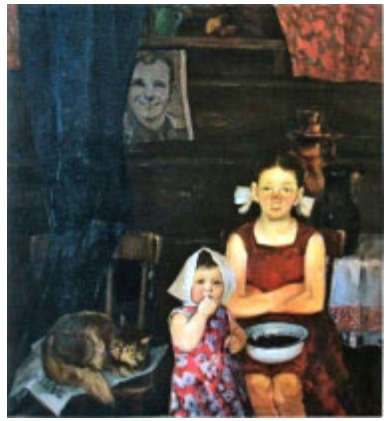
С. И. Чернов (1924–1988) – автор выразительных пейзажей алтайской природы. В них художник выражает своё отношение к

природе, утверждая незыблемое право горных вершин и скал оставаться в своей вечности сильнее и значительнее человека. Для творчества С. И. Чернова характерно особое «монументальное мышление», свои приёмы построения пространства и формы: за счёт фактуры мазка он лепит объём, почти не прибегая к светотени. Образ Горного Алтая С. И. Чернова монументален и в то же время достоверен, места, изображённые в этюдах и картинах, узнаваемы, это выразительные и уверенные пейзажи-портреты [3, с. 168].



Чернов С. И. Синие горы Алтая. 1970-е гг.

В работе А. Е. Емельянова «В гостях у бабушки. Вишня» (1980–1981) очень хорошо наблюдается взаимопроникновение героического и трагического начала.



Емельянов А. Е. «В гостях у бабушки. Вишня» (1980–1981)

В картине изображается интерьер крестьянского дома, где вся обстановка соответствует 60–70-м годам XX века. Комод, табуреты, домотканые половики и портрет Ю. А. Гагарина, первого космонавта в мире, помещённый на стену, – это тот быт, в котором прожила бабушка, который ушёл в невозвратное прошлое. Не вернуть прошлое ни во времени, ни в пространстве, и в этом ощущение драматизма. Конфликт между прошлым и настоящим, старым и молодым также присутствует в картине.

Таким образом, трагические мотивы и драматизм находят своё отражение в пейзажном жанре, который наибольшее развитие на Алтае получил во второй половине XX – начале XXI века. Этому факту есть несколько причин, важнейшими из которых можно назвать, во-первых, высокие достижения в пейзажном творчестве живописцев России XIX века, вошедшие в сокровищницу отечественной культуры как великая традиция, во-вторых, многообразие и неповторимая красота сибирской природы и, в-третьих, большое значение природы в жизни человека как источника становления его духовности [там же, с. 155]. В условиях активной урбанизации пейзаж можно признать компенсационным жанром, восполняющим недостаток общения с природой, в котором человек нуждается [4]. Искусство пейзажа всегда востребовано и всегда актуально.



Будкеев М. Я. Старинный особняк. г. Барнаул. 1990

Особое направление в алтайском изобразительном искусстве составляет развитие городского пейзажа, в котором с наибольшей выразительностью проявляется драматический образ, прежде всего Барнаула. Отдали дань городским сюжетам такие мастера, как В. Ф. Добровольский картиной «Старый Барнаул» (1965), М. Я. Будкеев, А. П. Фризен, М. Ф. Жеребцов («Площадь Октября», 1950-е гг.), В. В. Коньков («Конюшенный переулок», 1995, «Соборная площадь», 1994), Ф. С. Торхов, Л. Р. Цесюлевич (Октябрьская площадь. Декабрь», 1978).



Жеребцов М. Ф. На смену старому. 1982

Привлекает внимание изображение городского пейзажа у А. П. Фризена, где Барнаул – город контрастов, в нём огромные здания-новостройки соседствуют с грустными частными строениями, ждущими своего часа исчезновения. В творчестве художника большое место занимает архитектурный пейзаж: улицы, площади, панорамы и виды таких городов, как Рубцовск, Колывань, Симферополь, Быстрый Исток.



Фризен А. П. Барнаул. 1987

Художническая судьба этого одарённого человека сложилась драматично: нелепые, негуманные, несправедливые ограничения из-за немецкого происхождения препятствовали в 1940–50-х гг. свободному, естественному развитию живописного дара. Отсюда, скорее всего, тревога и напряжённость, печаль и трепетность в общении со старинными зданиями, чьё бытование несёт следы исторических трагедий. Все это звучит в полотнах «Мастерская обуви» (1986), «Здание архива» (1989), «Татарский дом в Симферополе» (1990). Фрагментарная композиция, крупные, приближённые к первому плану фасады, тёплый колорит, выразительные детали (пни спиленных деревьев у стен краевого архива – бывшего Знаменского собора, строившегося в начале XIX века) – всё это позволяет художнику вдохнуть душу в рукотворные дела. Здания в работах А. Фризена как бы разделяют судьбу людей [5, с. 126].



Кукса В. П. Барнаул. 2014

Заметный вклад в развитие архитектурного пейзажа, пейзажа ведуты, внесли живописцы В. Э. Октябрь («Барнаул», 2002), С. А. Прохоров («Площадь Св. Марка», «Большой канал», 2004), В. П. Кукса («Улицы Парижа», 2003). В их произведениях предстают не только улицы и уголки Барнаула, но и виды Рима, Венеции, Флоренции, Парижа, городов Германии.



Прохоров С. А. Городской пейзаж. Архитектура. 2004

Как видно, жанр пейзажа был и остаётся ведущим в алтайском искусстве и имеет большое значение в его развитии. Предпосылками распространённости пейзажа являются богатство и разнообразие природной среды Алтая, устойчивость пейзажной традиции, отсутствие идеологической направленности жанра

Таким образом, изучение алтайской живописи второй половины XX века на основе исследовательских материалов (каталогов выставок, источников – произведений художников этого периода) даёт возможность сделать вывод о том, что в произведениях живописцев второй половины XX – начала XXI века в ведущих жанрах алтайского искусства (сюжетно-тематическом, пейзажном, портретном, в жанре городского пейзажа) имеют место как трагические, так и героические мотивы. При исследовании данного аспекта выявляется, насколько велико его значение и влияние на сюжет, композицию, колорит, технику живописи при создании произведения. Необходимо отметить и тот факт, что в живописи развитие трагического мотива не связано с идеологической направленностью, так называемым «социальным заказом», что было характерно для искусства советского периода.

В конце 1980–90-х гг. значительные перемены, происшедшие в нашей стране, поставили перед обществом задачу интеграции в изменившихся социальных условиях. Творческая интеллигенция была вынуждена решать вопросы, связанные с разработкой новой концепции личности, преемственностью традиций, ориентацией на вкусы публики. Но тема трагического и героического начала в произведениях современных алтайских художников остаётся столь же актуальной, как и 30–40 лет назад. Несмотря на то, что в алтайском искусстве в конце XX – начале XXI века появляются новые для живописи течения, реалистический метод не утратил своего значения в творчестве художников как старшего поколения, так и молодого.

Список литературы:

1. Степанская, Т. М. Культурное наследие Сибири: избранные статьи и очерки. – Вып. 6–7 / Т. М. Степанская. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2005.

2. Киселева, Н. Е. Трагические мотивы в изобразительном искусстве алтайских художников во второй половине XX – начале XXI в.: дис. … канд. искусств. / Н. Е. Киселева. – Барнаул, 2006.

3. Степанская, Т. М. Очерки искусства Алтая / Т. М. Степанская. – Барнаул, 2009. – 220 с.

4. Степанская, Т. М. Художественная выставка в процессе интеграции культур / Т. М. Степанская. – Лондон: Издательство: Международная академия наук и высшего образования. 2012. – С. 21–24.

5. Язовская С. В. Художественно-эстетическое наследие российских немцев на территории Алтайского края второй половины XX – начала XXI в.: дис. … канд. искусств./

С. В. Язовская. – Барнаул, 2016.

Раздел II. Педагогика

Рисунок – базовая основа для подготовки профессиональных кадров художников, дизайнеров в высшей архитектурно-дизайнерской школе

…Рисунок – источник и корень всякой науки.

Микеланджело.

Формирование как у архитекторов, дизайнеров, так и у дизайнеров-графиков прочной профессиональной базы, основанной на владении техникой рисунка с натуры, по памяти, по представлению, на воспитании эмоционального мироощущения, на стремлении к высокому художественному идеалу, – главная цель в подготовке полноценного специалиста, в частности художников.

Повышение качества подготовки студентов в высшей дизайнерской школе во многом зависит от методов преподавания дисциплин и прежде всего рисунка как основы основ всех видов изобразительного искусства. Каждый обучающийся изобразительному искусству должен хорошо овладеть рисунком. С рисунка начинается воплощение творческого замысла художника; с помощью рисунка художник конкретизирует форму изображаемых предметов; рисунок лежит в основе всякого реалистического изображения. И в рабочей программе по рисунку особое внимание обращается на важность этого предмета, на строгое соблюдение принципов и методов обучения. В ней указывается, что курс рисунка должен дать учащимся основы грамотного реалистического изображения явлений действительности; что в основу метода обучения должно быть положено рисование с натуры; что практические навыки должны приобретаться в процессе выполнения длительных (законченных) и кратковременных рисунков путём работы над набросками с натуры, по памяти и по представлению. Овладение методами рисования натурных постановок на реалистической основе, на основе богатых традиций русской академической школы и достижений мирового изобразительного искусства старых мастеров; поэтапное постижение техники владения методами передачи своего восприятия видимого мира в изобразительном, интерпретированном образе; использование с полной отдачей художественных материалов и средств для создания особой

художественной правды в произведении, будь то станковая работа или дизайн-проект, – вот те задачи, которые под силу организованному, дисциплинированному, целеустремленному профессионалу, владеющему мастерством рисунка; задачи, которые решаются на базе высшей архитектурно-дизайнерской школы.

Отрицание школы, академических основ рисунка всегда уводило искусство от реализма. Художник, не знающий основ изобразительной грамоты, при всём своём таланте всегда будет чувствовать неуверенность в работе. Он будет надеяться только на случай – а вдруг получится. Более того, при такой постановке дела он не будет даже знать, что должно получиться и будет ли это соответствовать той натуре, отобразить которую он хотел.

Существующее мнение, что школа с её традициями и индивидуальная творческая деятельность несовместимы. Это ложная точка зрения. Молодым, особенно начинающим художникам необходимо понять и усвоить (самое главное – понять), что основой основ изобразительного искусства является реалистический рисунок со всеми его традиционными академическими положениями. Многие художники «новых направлений» в искусстве, подводя итоги своей творческой деятельности, это смогли понять. Например, Джемс Уистлер писал: «Я задумал несколько картин, но появляются они с трудом. Надо тебе сказать, что теперь я стал такой требовательный и трудный, совсем не то что в те времена, когда я всё бросал на холст вперемежку, зная, что инстинкт и красивый цвет всегда меня куда-нибудь вывезут. Ах, дорогой Фонтен, какие знания я себе приобрёл! Или, вернее, какой ужасный недостаток знаний я в себе ощущаю! С теми хорошими задатками, что я унаследовал от природы, каким бы я мог уже стать художником, если бы я не презирал всё остальное, тщеславно довольствуясь этими качествами!..» (Мастера искусства об искусстве. М., 1970, т. V (2), с. 424–425).

Несмотря на то, что в настоящее время воинствующий реализм признаёт неакадемические течения в искусстве, всё-таки надо отметить, что для художественной школы, на методы обучения рисунку так или иначе они оказывали и оказывают разрушительное влияние. Отрывая форму от содержания, отрицая познавательное значение искусства, эти неакадемические направления провозглашают полную независимость искусства от реальной действительности, приводят искусство к полной бессмыслице. Если искусство рубежа XX – XXI веков должно идти путём полного отказа от всех прежних изобразительных средств реалистического искусства; если вместо изображения конкретной

формы можно обойтись «кляксами красок, пятнами, брызгами, штрихами, точками»; если художнику «незачем обращаться к данным, добытым точными науками, ему достаточно погрузиться в свой внутренний психический мир, в глубины подсознания, чтобы там почерпнуть всё необходимое» (Кеменов В. Против абстракционизма в спорах о реализме. Л., 1969, с.143.), то ни о какой методике преподавания рисунка не может быть и речи, тем более о преподавании реалистического рисунка.

К традиции академического рисунка и вообще к академической школе художественного образования надо относиться с глубоким уважением. «Традиция – это наше наследие знаний и опыта. Мы не можем отказаться от неё. Если мы попытаемся жить в лесах в одиночку, нам придётся начинать цивилизацию с начала» (Мастера искусства об искусстве. М., т. V (2), с. 442–443).

Таким образом, рисунок – это основное изобразительное средство в подготовке специалистов архитектурно-дизайнерской школы, которым они должны овладеть на уровне высшего учебного заведения. На основе освоения этой дисциплины открываются профессиональные возможности для решения композиционных задач, для осуществления проектного замысла. Необходимо отметить, что в высшей архитектурно-дизайнерской школе изучение и освоение таких предметов, как «Пропедевтика и основы композиции», «Основы проектной графики», «Проектирование в графическом дизайне» базируется на знаниях, умениях и навыках, приобретённых на занятиях рисунком, живописью.

Список литературы:

1. Ли Н. Основы учебного академического рисунка. М., 2005.

2. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М., 1973.

3. Иванов А. О. Рисунок. Подготовительный курс к высшей архитектурно-дизайнерской школе. Новосибирск, 2001.

Компетентностный подход – инновационное преобразование в сфере высшего профессионального обучения

Современное российское государство влияет и на деятельность высшей профессиональной школы, которая работает в условиях достаточно жесткой конкуренции, усиливающей развитие рыночной инфраструктуры и увеличивающей спрос на практико-ориентированных специалистов с высшим профессиональным образованием во всех областях экономики и культуры.

Именно в силу происходящих в обществе изменений повышается значение социально-адаптивной функции профессиональной школы, т. е. содействия молодому человеку в успешной адаптации к окружающему, динамично обновляющемуся социуму. В подготовке к профессиональной деятельности формируется инновационная парадигма образования, в основе которой лежит идея развития личности студента. Личностно ориентированное обучение, как его называют, предполагает перенос акцента с информационно-гностического подхода на развивающий и деятельностный, т. е. на формирование личности, способной к активной деятельности, в том числе к творческому профессиональному труду [10].

Конкурентоспособность специалиста – это относительная и обобщенная характеристика качеств специалиста, выражающая его выгодные отличия от конкурента на рабочее место по степени удовлетворения потребности работодателя. По мнению многих авторов, конкурентоспособность специалиста ассоциируется с успехом как в профессиональной, так и в личностной сфере. Выяснение сущности понятия готовности к профессиональной деятельности, которое в научно-педагогической литературе и педагогической практике употребляется наряду с терминами «профессиональная подготовка», «профессиональная компетентность», «профессиональная пригодность», «профессионализм», представляется достаточно актуальным. Названные понятия переплетаются, взаимозаменяются, но и разграничиваются.

Актуальность данного вопроса определяется ещё и тем, что реформа образования в нашей стране вступила в новую фазу. Тем самым необходимость инновационных преобразований усиливается реализацией основных положений Болонского процесса: переходом на трехуровневую подготовку специалистов

«бакалавр – магистр – доктор», кредитную систему образования, аккредитацию отдельных образовательных программ, использование компетентностного подхода в проектировании целей и содержания образования.

Цель настоящей работы состоит в том, чтобы раскрыть основное содержание понятия «компетентность» и его сущностной характеристики, определить классификацию ключевых компетенций для специалиста-профессионала.

Необходимость инновационных преобразований в сфере высшего профессионального образования в нашей стране ни у кого не вызывает сомнений. Сегодня, когда реформа образования вступила в новую фазу, практическая потребность в создании государственных образовательных стандартов третьего поколения, основанных на компетентностном подходе, усиливается реализацией основных положений Болонского процесса. Стандарты должны выстраиваться с учетом усложняющейся миссии высшего образования. Работодатели, конечно же, ценят профессиональные знания и навыки наших выпускников, но они так же ценят новые способности, касающиеся письменного, устного, электронного общения и обмена информацией, навыка работать в команде, способности предвидеть, оценивать события и помещать их в более широкий контекст, стремления и умения постоянно учиться (самообучаться) и адаптироваться к смене профессиональных или иных условий, стремления и готовности реализовать свой потенциал. Ценят также такие качества, как деловитость, организованность, ответственность за результаты деятельности, самоконтроль. Узкопрофессиональный подход к образованию сегодня недостаточен. Высшая школа несколько отошла от роли «воспитателя», а время диктует потребность готовить выпускников не только к труду, но и к жизни в семье, в социуме. Необходимость реформирования российского высшего профессионального образования неизбежно порождает проблему поиска новых подходов к определению его содержания, форм и методов обучения, адекватных рыночным отношениям. Достижение конечного результата профессионального образования – определенного уровня развитости профессиональной компетентности – является основной задачей высшей школы.

В настоящее время Министерством образования и науки РФ концептуально переосмысливаются государственные стандарты высшего профессионального образования с учетом сближения их с новыми направлениями развития системы, которые формируются в рамках Болонского процесса: переходом на

трехуровневую подготовку специалистов «бакалавр – магистр – доктор», кредитную систему образования, аккредитацию отдельных образовательных программ, использование компетентностного подхода в проектировании целей и содержания образования. В государственных образовательных стандартах высшего профессионального образования (ГОС ВПО) России по специальностям (направлениям подготовки) указаны основные соответствующие им виды и задачи профессиональной деятельности будущего специалиста [10, с.9–12]. Это обусловливает необходимость установления квалификационных требований к специалисту, соответствующих выполняемым им определенным видам деятельности, решению производственных задач. Формирование содержания профессионального образования в российских вузах изначально закладывается основной образовательной программой (ООП) специальности, направления подготовки (бакалавриата, магистратуры). Чтобы более полно и всесторонне определить содержание образовательной программы, необходимо не только знать требования к теоретическому уровню подготовки выпускников, но и представлять те виды профессиональной деятельности, которые им предстоит выполнять. Согласно решению Министерства образования и науки РФ от 19 мая 2001 г., образовательные учреждения вправе самостоятельно разрабатывать основные программы обучения, максимально учитывающие требования потребителей образовательных услуг [6]. Учебно-методическим объединениям по специальностям (направлениям подготовки) предоставлено право формировать федеральный компонент. Вузам же дано право готовить образовательные программы, проектируя содержание профессиональной подготовки выпускников, и уточнять профессиональные компетенции будущего специалиста. В требованиях ГОС ВПО к профессиональной подготовке выпускника указывается, что он должен знать, о чем иметь представление и каким практическим опытом располагать. Также указывается, знаниями каких теоретических основ, принципов, нормативных документов, техники безопасности в той или иной области должен обладать выпускник, какими практическими навыками, методами в той или иной сфере деятельности он должен владеть. В этой связи вузы имеют право сами определять, в каких учебных дисциплинах будет реализовываться то или иное требование профессиональной подготовки выпускника, разрабатывать механизм проверки его соответствия установленной в ГОС ВПО норме и формы контроля.

Соответствие этим требованиям есть не что иное, как

нормативное определение уровня компетенций, связанных с профессиональной деятельностью специалиста. Компетенции, относящиеся к личности, ее взаимодействию с другими людьми, как правило, остаются вне требований государственного образовательного стандарта.

Большинство авторов склонно рассматривать подготовку студентов к формированию профессиональных качеств, в том числе и готовности к различным видам деятельности, как процесс, имеющий свои собственные особенности и закономерности. Наряду с рассмотрением понятия «профессиональная подготовка» многие ученые, практики посвящают свои публикации вопросам компетентности и квалификации.

В континентальной части Европы понятие «компетенция» – то же самое, что квалификация. В Великобритании квалификация – это диапазон выполняемых трудовых операций или работа в определенной области деятельности, а равно свидетельство или диплом профессионального образования. Так, согласно мнениям западных экспертов из Великобритании и Германии, профессиональный стандарт, равный сумме квалификаций, – это то, что человек *должен уметь* делать; компетенция – мера того, *как* человек *действует* в рамках этого стандарта.

В российском понимании эти два понятия различаются. Л. Г. Семушина и Н. Г. Ярошенко рассматривают квалификацию как уровень и вид профессиональной обученности, характеризующие возможности специалиста решать определенные классы профессиональных задач [7]. Перечень профессиональных задач и основных видов деятельности, к выполнению которых должен быть подготовлен студент вуза, раскрывается в квалификационной характеристике выпускника, закрепленной в ГОС ВПО. С учетом обсуждаемого в настоящее время проекта стандартов третьего поколения компетенция рассматривается как новое качество квалификации, которое возникает, когда студент достигает определенного квалификационного уровня. В макете стандарта говорится, что на базе приобретенных знаний и умений выпускник вуза должен демонстрировать следующие компетенции: универсальные (например, социально-личностные и общекультурные) и профессиональные (в зависимости от вида деятельности, к которому его готовят). Квалификация понимается как способность осуществлять какую-либо деятельность в зависимости от уровня подготовки (бакалавр, специалист магистр), а компетенция – как стремление и готовность применять знания, умения и личностные качества для успешной

деятельности в определенной области. Таким образом, понятие «компетенция» (компетентность) приобретает узкое субъективное содержание.

По мнению М. А. Чошанова [11], термин «компетентность» одним словом выражает значение традиционной триады «знания, умения, навыки» и служит связующим звеном между ее компонентами. Компетентность предполагает постоянное обновление знаний, владение новой информацией для успешного решения профессиональных задач в данное время и в данных условиях (мобильность знания). Компетентный человек должен не только понимать существо проблемы, но и уметь решить ее практически, т. е. владеть методом решения (знания плюс умения). Причем в зависимости от конкретных условий компетентный специалист может применить тот или иной метод решения проблемы, наиболее подходящий в данной ситуации. Вариативность (гибкость) метода – это второе важное качество компетентности. Компетентного специалиста отличает способность среди множества альтернатив выбирать наиболее оптимальную, аргументированно опровергать ложные решения, подвергать сомнению неэффективные – словом, обладать критическим мышлением.

Часто используемые вместе понятия «профессиональная готовность» и «компетентность» близки друг другу, во многих случаях схожи, в чем-то синонимичны, хотя, на наш взгляд, совершенно не идентичны по своему смыслу. Профессиональная готовность студента – это интегративное личностное *качество* и существенная *предпосылка* эффективности деятельности после окончания обучения. Сопоставив данные трактовки понятий профессиональной готовности и компетентности, можно отметить, что они соотносятся как форма (первое) и содержание (второе), т. е. компетентность определяет уровень профессиональной готовности выпускника к практической деятельности.

В докладе «Компетенции: к освоению компетентностного подхода» на Третьем российском методологическом семинаре «Россия в Болонском процессе: проблемы, задачи, перспективы» В. П. Байденко отметил, что вопрос о компетенциях и квалификациях – это вопрос о целях образования как «активном ядре» нормы качества образования, его стандартов. Сравнив приводимые им определения, можно согласиться с тем, что изменение целей образования обусловливает изменение подходов к их достижению. Что же касается понятия «квалификация», то оно рассматривается им как функциональное соответствие между требованиями рабочего места и целями образования.

Квалификация – это мера образовательного успеха личности, представленная в ее возможностях удовлетворения «спроса» в решении каких-либо задач в частных профессионально и социально значимых ситуациях. Компетенции В. П. Байденко рассматривает как адекватную меру проектирования результатов профессионального образования. В существующих определениях подчеркиваются их следующие сущностные характеристики:

– эффективное использование способностей, позволяющее плодотворно осуществлять профессиональную деятельность согласно требованиям рабочего места;

– овладение знаниями, умениями и навыками, необходимыми для работы по специальности при одновременной автономности и гибкости решений профессиональных проблем; развитое сотрудничество с коллегами и корпоративной межличностной средой;

– интегрированное сочетание знаний, способностей и установок, оптимальных для выполнения трудовой деятельности в современной производственной среде;

– способность делать что-либо хорошо, эффективно в широком формате контекстов, высокая степень саморегулирования, саморефлексии, самооценки, быстрой, гибкой и адаптивной реакции на динамику обстоятельств и среды [1, с. 11].

Квалификация специалиста достигается через предметно-орудийный подход и предметно-процессуальное нормативное содержание образования. Компетенции формируются через использование в образовании контекстно-системно-деятельностного подхода.

Теперь сравним понятия «компетенция» («компетентность)» и «результат образования» («образованность)». Наиболее емко и точно, на наш взгляд, определение результата образования дано И. А. Зимней: «Это сам человек, прошедший обучение в определенной образовательной системе. Это его опыт как совокупность сформированных интеллектуальных, личностных, поведенческих качеств, знаний и умений, позволяющих ему адекватно действовать на основе этих знаний в любой ситуации» [2, с. 32]. Согласно определению результата образования, он потенциален, является основой профессиональной деятельности. Компетентность же характеризует способность человека использовать эту базу для успешной работы. Ю. Г. Татур, объединяя свойства образованной личности, выраженные в традиционных для педагогики терминах (знания, умения, опыт, личностные качества), в одной дефиниции – компетентность, предложил следующее определение: *компетентность* – это

интегральное свойство личности, характеризующее ее стремление и способность (готовность) реализовать свой потенциал (знания, умения, опыт, личностные качества и др.) для успешной деятельности в определенной области [8, с. 58]. Таким образом, Ю. Г. Татур (с некоторыми оговорками) заключает, что *компетентность есть реализованная образованность*, а сами используемые понятия связаны между собой как философские категории *возможности* (образованность) и *действительности* (компетентность). Цель образования он соотносит с формированием ключевых компетенций (компетентностей).

В педагогической литературе есть два варианта толкования соотношения понятий «компетенция» и «компетентность»: они либо отождествляются, либо дифференцируются. Позиция неразграничения понятий характерна для большинства зарубежных исследователей и ряда наших соотечественников. Анализируя точки зрения Н. Хомского, В. Хутмахера и других, можно заключить, что основанный на формировании компетенций подход прежде всего подчеркивает практическую, действенную сторону результата образования, тогда как подход, основанный на понятии «компетентность», которое включает собственно личностные качества, определяется как более широкий, соотносимый и с гуманистическими ценностями образования [10, с. 72]. В. Хутмахер отмечает, что есть разные подходы к тому, что определять в качестве основных компетенций. Их может быть или две (умение писать и думать), или семь: учение; исследование; «думание»; общение; кооперация, взаимодействие; умение делать дело, доводить его до конца; способность адаптироваться к себе, принимать себя. В своем докладе он приводит принятое Советом Европы определение пяти ключевых компетенций, которыми «должны быть оснащены молодые европейцы». В этот список включены следующие компетенции:

– политические и социальные;

– связанные с жизнью в многокультурном обществе;

– относящиеся к владению устной и письменной коммуникацией;

– обусловленные возрастанием информатизации общества;

– обеспечивающие способность учиться на протяжении жизни.

И. А. Зимняя [2, с. 32] выделяет три группы, включающие десять основных компетенций. Первая группа – компетенции, относящиеся к самому человеку как личности, субъекту деятельности, общения:

– *здоровьесбережения*: знание и соблюдение норм здорового

образа жизни, понимание опасности курения, алкоголизма, наркомании, СПИДа, выполнение правил личной гигиены, обихода, физическая культура человека, свобода и ответственность при выборе образа жизни;

– *ценностно-смысловой ориентации в мире*: представление о ценности бытия, жизни, культуры (живопись, литература, искусство, музыка), науки, производства, истории цивилизаций и собственной страны, религии;

– *интеграции*: способность к структурированию знаний, их ситуативно-адекватной актуализации, расширению, приращению;

– *гражданственности*: соблюдение прав и обязанностей гражданина, свобода и ответственность, уверенность в себе, собственное достоинство, гражданский долг, знание и гордость за символы государства (герб, флаг, гимн);

– *самосовершенствования:* навыки саморегулирования, саморазвития, личностной и предметной рефлексии, осознание смысла жизни, профессиональное развитие, языковая и речевая состоятельность, овладение культурой родного языка, знакомство с иностранным языком.

Вторая группа – компетенции, относящиеся к социальному взаимодействию человека и социальной сферы:

– *социального взаимодействия*: с обществом, общностью, коллективом, семьей, друзьями, партнерами, конфликты и их погашение, сотрудничество, толерантность, уважение и принятие Другого (по расе, национальности, религии, статусу, роли, полу), социальная мобильность;

– *общения*: устного, письменного, владение диалогом, монологом, порождение и восприятие текста, знание и соблюдение традиций, ритуала, этикета, способность вести кросскультурное общение, деловую переписку, делопроизводство, использовать бизнес-язык, поддерживать иноязычное общение, решать коммуникативные задачи, воздействовать на реципиента.

Третья группа – компетенции, относящиеся к деятельности человека:

– *познавательной*: постановка и нестандартное решение познавательных задач, создание и разрешение проблемных ситуаций, продуктивное и репродуктивное познание, исследование, интеллектуальная деятельность;

– *повседневной*: игра, учение, труд, средства и способы деятельности: планирование, проектирование, моделирование, прогнозирование, исследовательская деятельность, ориентация в разных видах деятельности;

– *связанной с информационными технологиями*: прием, переработка, выдача, преобразование информации (чтение,

конспектирование), массмедийные, мультимедийные технологии, компьютерная грамотность, владение электронными, интернет-технологиями.

Свою точку зрения на группировку компетенций приводит В. П. Колесов в статье «О классификации компетенций» [3]. Исходя из триединства обучения (учиться «быть», «знать», «делать») и задач вуза (готовить «гражданина» и «работника»), он выделяет следующие группы компетенций:

1) *личностные* и *межличностного общения*;

2) *общие знаниевые* (знание законов развития природы и общества) и *знаниевые профессиональные* (обще– и узкопрофессиональные знания);

3) *общие деятельностные* (энергичность, исполнительность, инициатива и проч.) и *деятельностные профессионального характера* (умение руководить, знание рынка и др.). При этом автор подчеркивает, что компетентностные характеристики приобретаются не только в результате обучения в высшей школе, но и на предшествующих ступенях, а также вне школы при воздействии различных факторов.

Анализируя зарубежный опыт, Е. Е. Федотова [9, с. 24] отмечает, что в настоящее время сформировалась, получив международное признание, и успешно адаптируется в ряде образовательных контекстов стратегия формирования ключевых компетенций, которые имеют следующие признаки: они многофункциональны, надпредметны и междисциплинарны, требуют значительного интеллектуального развития, многомерны.

Обобщая рассуждения вышеперечисленных авторов по поводу содержания понятия «компетентность» и его сущностных характеристик, выделим особенности, отличающие компетентность от традиционных понятий – знания, умения, навыки. **Это интегративный характер, соотнесенность с ценностно-смысловыми характеристиками личности и практико-ориентированная направленность.** Переориентация содержания образования на освоение ключевых компетенций, на наш взгляд, соответствует и традиционным ценностям российского образования (ориентация на понимание научной картины мира, духовность, социальную активность). Учитывая сказанное выше, компетентностный подход должен стать основой государственных образовательных стандартов нового поколения [10] и, как следствие, принципом формирования содержания образовательных программ высшего профессионального образования.

Наиболее очевидно, что для специалиста-профессионала

необходимо выделить ключевые компетенции по виду его профессиональной деятельности, а также обязать его проявлять компетентность в вопросах личностного развития и социального взаимодействия. Если, например, государственный образовательный стандарт по одному из направлений подготовки специалиста предусматривает такие виды профессиональной деятельности, как производственно-технологическую, организационно-управленческую, научно-исследовательскую и проектную, то соответственно можно поставить перед вузом и студентом задачу обеспечить компетенцию в соответствующих сферах, а также коммуникативную и аутопсихологическую компетенции. Можно предложить дополнительно включить в состав ключевых компетенций общенаучную (общекультурную) и т. д.

Проблема полной готовности выпускников к практической деятельности успешно решается только при активном участии организаций-работодателей в процессе формирования основных образовательных программ вуза и оказании посильного содействия при их реализации. Несомненно, при этом следует учитывать требования всех потребителей образовательной услуги и заинтересованных сторон (студентов, Министерства образования и науки РФ, местных органов самоуправления, общества). Компетентностный подход к образованию диктует необходимость выстраивания более тесных деловых связей с работодателями. В программу перехода вуза на компетентностно-ориентированное образование включены мероприятия по привлечению практических работников к деятельности, обеспечивающей качество подготовки выпускников:

– проведение работодателями экспертизы основных образовательных программ по специальностям и направлениям подготовки и введение процедуры согласования с ними учебных планов [10, с.12];

– включение специалистов-практиков (работодателей) в состав государственных аттестационных комиссий [10];

– расширение сети филиалов кафедр [10, с.12];

– опросы работодателей с целью выявления требований и уровня удовлетворенности качеством подготовки выпускников.

Зачастую жесткие рамки действующих в настоящее время государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования не позволяют вузу полностью реализовать выявляемые требования студентов и работодателей. Как видим, необходимость ускорения темпов разработки новых государственных образовательных стандартов назрела остро, вузы ждут их, надеясь на существенные перемены. Это связано с

усложнением миссии высшего образования – готовить специалистов для «потребителя – работодателя» и вытекающим отсюда желанием иметь больше свободы в формировании содержания обучения. Так как при оценке качества сформированных компетенций в первую очередь важно мнение работодателей, то и формулирование компетенций нужно проводить при непосредственном их участии. В связи с этим в новых стандартах хотелось бы увидеть больше свободы для вуза в части формирования содержания обучения по отдельным дисциплинам, больше возможностей в выборе дисциплин, сокращение их количества и устранение их раздробленности. Это облегчило бы задачу перехода на иное формирование учебного плана и программ отдельных дисциплин – на основе модулей, что является идеологической базой компетентностного подхода и системы зачетных единиц (кредитов). Ю. Г. Татур высказывает предложение формулировать компетенции специалистов в ГОС ВПО таким образом, чтобы они лишь задавали направление образовательного процесса, а способы, формы, методы их наполнения и оценивания предоставить определять самим вузам.

Резюмируя все сказанное выше, подчеркнем: результат образования – это то, что будет знать, понимать и сможет продемонстрировать обучаемый, что характеризует конкретные измеряемые достижения и описывается компетенциями. Однако нельзя забывать, что даже самые совершенные стандарты и образовательные программы не будут реализовываться без правильно сформированных компетенций самого преподавателя, без его умения ставить цели обучения, вовлекать обучающихся в образовательный процесс, без владения мастерством педагогической диагностики.

Список литературы:

1. Байденко В. И. Компетенции: к освоению компетентностного подхода / В. И. Байденко // Россия в Болонском процессе: проблемы, задачи, перспективы: Материалы к методологическому семинару. – М., 2004.

2. Зимняя И. А. Ключевые компетенции – новая парадигма результата образования / И. А. Зимняя // Высшее образование сегодня. – 2003. – № 5.

3. Колесов В. П. О классификации компетенций / В. П. Колесов // Высшее образование сегодня. – 2006. – № 2.

4. Концепция и программа инновационного развития (перехода на компетентностно-ориентированное образование) ААЭП в 2005–2008 гг. / под ред. Т. Ф. Кряклиной. – Барнаул, 2006.

5. Ландшеер В. А. Концепция «минимальной компетентности» / В. А. Ландшеер // Перспективы: вопросы образования. – 1988. – № 1.

6. О порядке формирования основных образовательных программ высшего учебного заведения на основе государственных образовательных стандартов: Письмо Минобразования РФ от 19 мая 2000 г. № 14–52–357 ин/13. Электронные данные. Режим доступа: http://www.mon.gov.ru.

7. Семушкина Л. Г., Ярошенко Н. Г. Содержание и технологии обучения / Л. Г. Семушкина, Н. Г. Ярошенко. – М., 2001.

8. Татур Ю. Г. Компетентность в структуре модели качества подготовки специалиста / Ю. Г. Татур // Высшее образование сегодня. – 2004. – № 3.

9. Федотова Е. Е. Концепция профессиональных компетенций в США / Е. Е. Федотова //Специалист XXI века: традиции и новации в высшем профессиональном образовании. – Барнаул: Изд-во ААЭП, 2001.

10. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 270300 – архитектура. Квалификация (степень): Бакалавр архитектуры – 62. – М., 2008.

11. Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса / Н. Хомский. – М., 1972.

12. Чошанов М. А. Гибкая технология проблемно-модульного обучения: Методическое пособие / М. А. Чошанов. – М., 1996.

13. Шанин Т. О пользе иного: британская экономическая традиция и российское университетское образование / Т. Шанин // Вестник Европы. – 2001. – № 3.

Гризайль. Техника однотонной акварельной живописи в системе подготовки студентов высшей архитектурно-дизайнерской школы

Курс дисциплины «Живопись» в системе подготовки дизайнера высшей архитектурно-дизайнерской школы является обязательным, так как без него невозможно формирование художественной культуры и цветового композиционного мышления у студентов. Этот курс помогает вырабатывать профессиональные навыки в изобразительной работе и архитектурной графике. Изобразительная и колористическая подготовка – вот базовая составляющая в образовании студентов архитектурно-дизайнерских специальностей. Именно изобразительная и колористическая подготовка оказывают несомненное влияние на творческую деятельность дизайнера, архитектора.

Обучение живописи начинается с первого курса. Среди других целей и задач, положенных в основу дисциплины, имеется такая, как освоение живописи в технике гризайль. Что такое гризайль? От французского – grisaille, от gris – серый, это вид живописи, выполняемый в различных оттенках какого-либо одного цвета (чаще серого). Именно гризайль рекомендуется на начальной стадии освоения курса живописи.

Именно на начальной стадии очень полезно делать одноцветные акварели, используя при этом водный раствор туши или чернил, сепию или чёрную акварель.

Письмо в однотонной манере позволяет студентам лучше понять технические особенности акварельной живописи и прочувствовать светотеневые фазы. Для этого им следует приготовить три тона (по интенсивности) красок. Первый – для обозначения тени, второй для полутонов и третий для освещённых мест. Максимальная освещённость на изображаемом, например, натюрморте будет обозначена незакрашенной частью бумаги.

В начале работы для успешного освоения студентами этого вида живописи рекомендуется натюрмортные постановки составлять из простых и обычных моделей: предметов домашнего обихода, цветочных ваз, фруктов.

После выполнения рисунка карандашом на планшете, обтянутом бумагой, необходимо нанести немного краски, при

этом освещённые места пока не трогать. После высыхания работы обозначить тень. Через некоторое время следует наложить более тёмный тон на теневую часть изображаемого натюрморта. Дать подсохнуть. Затем обозначить полутона. Надо следить за действиями студентов и обращать их внимание на то, чтобы они по-прежнему не трогали освещённые места. Работа над освещёнными местами натюрморта проводится на заключительной стадии. Можно отметить их более светлым тоном. После нескольких упражнений обязательно появится результат.

Для лучшего освоения такого вида живописи, как гризайль, очень полезно делать быстрые наброски пером и затем завершать их однотонной акварелью. Здесь необходимо обращать внимание на переходы светотени. Такое задание способствует развитию у студентов последовательности в работе, умения передавать материальность предметов посредством использования светотени, тоньше чувствовать тональную проработку.

После того как студенты приобретут опыт, работая с одноцветной акварелью, можно постепенно переходить к многоцветному изображению. При работе с цветной акварелью следует учитывать и постоянно напоминать студентам, что наиболее светлые тона располагаются в освещённых частях, а более тёмные – в тени. При помощи кисти, смоченной в воде, необходимо наметить переходные моменты от света к тени.

Таким образом, гризайль является необходимым этапом в освоении курса дисциплины «Живопись». Он помогает студентам вернее постичь технические особенности акварельной живописи и прочувствовать светотеневые стадии. Только после освоения этой техники предлагается многоцветная акварель, где светотеневые отношения определяются более сложно и идёт колористическая подготовка студентов для дальнейшей творческой деятельности.

Список литературы:

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1984.
2. Ревякин П. П. Техника акварельной живописи. М., 1959.

Роль музейных экспонатов – произведений алтайских художников – в развитии творчества и обучении рисунку и живописи студентов архитектурно-дизайнерских специальностей

Вопросы архитектуры и дизайна в последнее время привлекают к себе внимание широкой общественности. И это неслучайно. За последние годы заметно изменился архитектурный облик города, а вместе с ним дизайн архитектурной среды. Оценивая современное состояние монументального искусства, надо отметить, что создание эстетически полноценных архитектурных ансамблей становится одной из главных задач и архитекторов, и художников, что важнейшей стороной деятельности всех творческих вузов является воспитание художника, дизайнера, архитектора. Поэтому вопрос о подготовке кадров художников-дизайнеров, художников-архитекторов, вопрос о формировании творческой личности в открытом образовательном пространстве приобретает ныне огромное значение.

В решении этих вопросов большое значение при обучении рисунку и живописи имеет живая связь с изобразительным наследием художников Алтая, графиков, скульпторов. Эта связь осуществляется в залах музеев и картинных галерей.

Задачи данного проекта:

1. Определить, насколько велика роль музейных экспонатов изобразительного искусства для формирования творческой личности.

2. Обосновать необходимость использования данного проекта в учебном процессе.

Настоящая работа рассчитана на узкий круг специалистов, преподавателей архитектурно-дизайнерских специальностей.

Вполне очевидным является вывод, что художественные выставки в музейных залах и картинных галереях носят не только эстетический характер (одно из главных назначений искусства, музейных выставок – доставление зрителям наслаждения, т. е. искусство должно нести гедонистическую функцию), но и воспитательный. Но у выставки есть ещё один важный момент – образовательный. И он очень важен для формирования творческой личности студентов архитектурно-дизайнерских специальностей.

Ведь именно на живом примере, что особенно важно при изучении живописи и рисунка, студенты этих специальностей в своих работах в учебных мастерских приобретают опыт достижения пространственности – освоения реального пространства и реальных объёмов красками на двухмерной плоскости. Для этого студент должен владеть многими художественными средствами, такими как светотень, линейная и воздушная перспектива, фактура мазка и, наконец, композиция. Но, пожалуй, главным среди них является цвет. Именно цвет, определённое соотношение его тональностей, то есть колорит картины, позволяет определять её эмоциональный строй. Ведь цвет в живописи выступает не только средством изображения, но и средством выражения. Цвет несёт главную смысловую нагрузку. Все эти моменты, необходимые для успешного освоения курсов живописи и рисунка, можно хорошо проанализировать и изучить в музейных залах и картинных галереях, где находятся великолепные шедевры изобразительного искусства алтайских мастеров.

Так, в Государственном художественном музее Алтайского края находится коллекция произведений первых художников Алтая – одна из жемчужин музея, явление художественной культуры, которое принадлежит не одному алтайскому народу, а всем сибирякам и отечеству в целом. Творчество выдающихся художников Алтая Г. И. Гуркина, А. О. Никулина, Н. И. Иванова, А. Н. Борисова является неоценимым источником для изучения и освоения техники живописи, колорита, композиции. Очень велико значение опыта живого общения с произведениями известных мастеров: он способствует качественной подготовке архитектора-колориста, дизайнера, знающих закономерности формирования живописного изображения и цветового облика архитектуры.

При живом восприятии произведений изобразительного искусства алтайских художников у студентов архитектурно-дизайнерских специальностей формируется художественная культура, развивается цветовое композиционное мышление, что оказывает несомненное влияние на их творческую деятельность. Исследование творческого наследия современных алтайских художников позволяет студентам архитектурно-дизайнерских специальностей развивать колористику художественно-проектного мастерства, а также узнать логическую последовательность организации творческого процесса изобразительной и проектной деятельности.

Выставка таких известных мастеров-графиков, как Раменский В. Г., Лупачёв Б. Н., Кабанов Ю. Б., Курдюмов А. В., Бурков Г. Ф., Емельянов А. Е., Еврасов В. И., под названием

«Художник и книга. Вчера, сегодня и завтра», проходившая с 25.11.2005 в выставочном зале Союза художников Алтая, представляет собой неоценимый вклад в воспитание и формирование художников-графиков. Студенты, обучающиеся по специальности «графический дизайн», должны владеть языком линий, штрихов, пятен. Так же, как и в живописи, студенты-графики работают на плоскости, которой является белая (иногда цветная) бумага. Пространство и объём они создают при помощи линий, штрихов и пятен, соотношений чёрного и белого или различных тональностей одного цвета. Белая поверхность бумаги играет здесь такую же активную роль, как и разнообразные материалы, которыми они рисуют. При посещении выставки, при непосредственном контакте с произведениями художников-графиков студенты знакомятся и усваивают различные рисовальные техники, а их представлено в достатке: «сухие» и «мокрые». Это рисунки углём, сангиной, соусом, пастелью, сепией, тушью, мокрым соусом. На выставке представлены и акварель, и различные виды гравюр. Известно, что в основе всех видов творчества лежит рисунок. Он является основополагающим в обучении студентов архитектурно-дизайнерских специальностей. Посещение таких выставок позволяет формировать у студентов-графиков прочные профессиональные навыки, основанные на владении техникой рисунка, на воспитании эмоционального мироощущения, на стремлении к высокому художественному идеалу, которым соответствуют работы названных мастеров-графиков.

В настоящий момент ни один творческий вуз Сибири не издал ни одного учебного пособия по изучению творческого наследия живописцев Сибири второй половины XX – начала XXI века, наших современников. Опыт свидетельствует о том, что одним из эффективных средств в обучении и воспитании студентов архитектурно-дизайнерских специальностей является изучение и пропаганда творческого наследия мастеров изобразительного искусства, непосредственный живой контакт с произведениями в залах художественных музеев и галерей. Это позволяет студентам находить своё творческое лицо, свой творческий стиль при создании архитектурного или дизайн-проекта. Необходимо признать существенным и то, что будущие архитекторы и дизайнеры именно на примере живого общения с картинами и этюдами выдающихся алтайских живописцев – Г. И. Гуркина, А. О. Никулина, А. Н. Борисова и других, с произведениями современных региональных мастеров открывают для себя и эстетическую значимость, и жизненное предназначение живописного искусства, а самое главное – учатся

подлинному живописному мастерству. Именно такой вывод можно сделать, если понаблюдать за работой студентов в учебной мастерской; когда студенты, вернувшись на учебные занятия после посещения художественного музея или галереи, активно обсуждают увиденные произведения, говорят о цвете, колорите, композиции. Причём идет разбор произведений не на элементарном уровне, а уже искусствоведческий. И подниматься до такого уровня студентам архитектурно-дизайнерских специальностей помогает убедительная и реалистическая живопись алтайских мастеров, непосредственный живой контакт с произведениями изобразительного искусства в музеях и художественных галереях.

Необходимо отметить и то обстоятельство, что посещение студентами архитектурно-дизайнерских специальностей художественных музеев, выставочных залов и художественных галерей, общение с картинами алтайских мастеров помогает им выражать свои мысли об искусстве, осваивать мир художественного произведения как настоящее богатство материализованных чувств, размышлений, нравственных основ человеческого бытия, которые становятся также и школой жизни для студентов.

У данного проекта, думается, есть хорошие перспективы в его реализации. Ведь это очевидно. Без прошлого нет будущего, без преемственности и традиций не может быть и новаторства.

Решая задачи этой работы, можно прийти к выводу, что ещё далеко не все вопросы решены в достаточной мере, а только частично. В дальнейшей работе со студентами поиски новых форм изучения творческого наследия художников Алтая в музейных залах, которые наиболее полно помогали бы им осваивать технику живописи и рисунка, станут просто необходимостью.

Список литературы:

1. Снитко Л. Первые художники Алтая. Л., 1983.

2. Художники Алтая. XX век. Барнаул. 2001.

3. Степанская Т. М. Традиции и современность в творческом наследии художников Алтая. В кн.: «Наследие и современность. (Искусство Сибири)». Материалы научно-практического семинара 27–28 января 2005 – С. 4–7.

Особенности акварельной техники живописи на пленэре и методы их решения

Для подготовки квалифицированного специалиста-дизайнера, знающего закономерности формирования живописного изображения и цветового облика архитектурной среды, в курсе дисциплины «Живопись» введена специальная программа работы студентов высших архитектурно-дизайнерских школ – пленэрная практика по живописи, методологической основой которой является практический курс.

Для студентов специальности «Графический дизайн» рабочей программой по живописи предусмотрена летняя практика уже с первого курса. Не все студенты имеют начальное художественное образование (ДХШ), и, естественно, перед работой на пленэре часто возникает вопрос: «С чего начинать работу?». Например, с чего начинать при написании пейзажа? С изображения неба, земли, деревьев, домов или чего-либо ещё? Общего правила на этот счёт нет.

Прежде чем приступить к написанию этюду, картины, студент должен не только изучить модель, объект (имеются в виду форма, линии, светотеневые отношения), но также и цветовые выражения, то есть определить доминирующие цвета. Именно на этой основе студенту требуется составлять цветовую гамму, краски. Анализируя натуру, он должен чётко представлять себе, какие цвета превалируют – холодные или тёплые. Например, серый или голубой, фиолетовый или зеленовато-голубой или, напротив, жёлтый, красный, оранжевый и теплые тона зелёного. Работа студента, будь то пейзаж, или изображение человека, должна отражать интонацию, атмосферу действительности.

Начинать работу необходимо с наложения превалирующих тонов. Пусть студента не смущает сильный контраст между первыми мазками и белизной бумаги. Вначале можно использовать очень жидкие краски, позже он закрепит их. Некоторые художники предпочитают работать полумазками; именно таким образом они пишут картину, а затем затемняют теневые места. Другие, наоборот, быстрыми чёткими мазками накладывают на влажную бумагу наиболее темные краски, затем намечают полутона, затем светлоту. Для обозначения наиболее освещенных мест они оставляют бумагу незакрашенной. Они могут накладывать новый мазок на ещё влажный предыдущий – и это придаёт работе определённое своеобразие. Но этому студентам ещё предстоит учиться и учиться.

Для того чтобы переходы тонов на этюдах получались удачными, достаточно намочить бумагу, дать ей немного подсохнуть и на еще влажную наложить фоновую краску (жидкую). Затем подсушить и, начиная с верхней части этюда (где будет светлая часть изображения), провести горизонтальный мазок кистью, обмакнув её в чистую воду. Затем необходимо наносить всё более тёмные мазки, т. е. градация интенсивности цвета будет нарастать постепенно. Действуя таким методом, студент может удачно изобразить ясные небеса или стоячую воду. Когда необходимо выписывать небо, необходимо начинать с горизонта – наиболее светлой части, т. е. работа ведётся от нижней части неба к верхней.

Если потребуется запечатлеть небо с двигающими облаками с самой разнообразной формой, то начинать нужно с контурного рисунка. Затем обозначить тени, затемнённые места, плавно переходящие в более светлые. Для этого кисть обмакивается в воду. Максимальную светлоту может передавать незакрашенная белая бумага.

Перед тем как приступить к изображению на этюде водной поверхности – озера, водопада, реки, студентам следует тщательнейшим образом проанализировать живые краски природы, постараться запомнить малейшие оттенки. Это необходимо для дальнейшей работы с палитрой. Небо и вода очень изменчивы, работая над их изображением, студентам особенно сложно «остановить мгновение». Для этого им требуется внимательно всматриваться в натуру и упорно работать с палитрой, добиваясь успешных результатов.

На этюдах хорошо получаются акварельные изображения местности, деревьев, зданий, холмов и гор, особенно вдали. И с этой задачей студенты хорошо справляются. При этом огромна роль освещения – либо утреннего, либо дневного, либо сумеречного. И вполне очевидно, что этот момент должен доминировать: освещение может быть голубым, фиолетовым, жёлтым, оранжевым, розовым или красным. Оно (освещение), можно сказать, окрашивает сам пейзаж, а следовательно, и сам этюд.

При изображении деревьев, как и травы вдоль обочины дороги или луга, студентам необходимо помнить, что совсем необязательно они будут зелёного цвета. Зелёный цвет имеет свойство трансформироваться в голубой, фиолетовый, жёлтый, оранжевый, красный, в цвет ржавчины или в теплые и холодные тона коричневого. Необходимо ещё раз обратить внимание студентов: для удачного исполнения пленэрных этюдов необходимо внимательное изучение цветовой гаммы натуры.

При работе над изображением листвы деревьев студентам, начинающим писать первые этюды, необходимо использовать в качестве фоновых ненасыщенные, сильно разбавленные водой краски. Самые освещённые места вообще не закрашивать. По мере высыхания краски бумагу следует смачивать. Тени надо намечать более тёмными тонами краски. Части ствола и ветки, находящиеся на переднем плане, требуется выписывать очень чётко, краски должны быть более яркими. Соответственно по мере удаления интенсивность красок уменьшается – таким методом передаётся воздушная перспектива.

Если на этюдах присутствует изображение человека, сначала следует сделать аккуратный рисунок мягким карандашом. Затем, наложив фоновую краску (светло-розовую, телесную), обозначить тени и светлые места. Для изображения светлых частей тела, лица можно рекомендовать студентам использовать в работе над этюдом следующие краски: киноварь, жёлтую охру, натуральную тердисиену, кармин. Для находящихся в тени частей хорошо подходят сепия, лаки, синий ультрамарин и синий кобальт, коричневая и обожжённая тердисиена.

При работе над изображением цветов рисунок выполняется в аналогичной цветовой гамме. Самые освещенные места не закрашиваются. Самые тёмные краски накладываются на теневые части работы. По такому же принципу следует работать над изображением листьев и стеблей.

Таким образом, решая проблемы по технике акварельной живописи со студентами непосредственно на пленэре, практический курс летней практики по живописи дизайнерского отделения высшей архитектурно-дизайнерской школы определяет такие задачи, как формирование у студентов цветового композиционного мышления, выработка профессиональных навыков в изобразительной работе и архитектурной графике, что, несомненно, оказывает влияние на их творческую деятельность, на логическую последовательность организации творческого процесса изобразительной и проектной деятельности.

Список литературы:

1. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М., Искусство, 1985.
2. Живопись. ГТГ. Советский художник. – М., 1977.

Некоторые аспекты формирования объемно-пространственного мышления студента архитектора-дизайнера

Рисовать – значит наблюдать,
открывать, изобретать, создавать.

Ле Корбюзье

Радикальные изменения, которые произошли в стране в конце XX века в связи с переменами социально-экономических интересов во всех сферах жизни, неизбежно коснулись и структуры и содержания системы образования. При подготовке специалистов в архитектурно-дизайнерской области в образовательных системах и программах происходит перемещение главного акцента с развития исполнительского мастерства и связанных с этим задач на развитие творческих способностей и формирование мировоззрения творца и созидающей личности [1].

Опыт педагогов прошлого, вбиравший в себя и традиции, и преемственность поколений, во все времена являлся сильной стороной в отечественной методике преподавания как рисунка, так и живописи. «Академическая школа» создавала крепкую профессиональную базу, фундамент для рождения ярких художественных личностей со своей неповторимой индивидуальностью, со своим выразительным образным мышлением. На современном этапе в образовательной системе высших архитектурно-дизайнерских школ наряду с использованием опыта педагогов прошлого вполне логично применяется опыт педагога-художника.

Исследование художественного наследия в изобразительном искусстве Алтая второй половины XX века установило: ведущим и самым популярным жанром на Алтае был и остается пейзаж [2]. Это неслучайно и вполне объяснимо. Алтай богат своей живописной природой. Многие пейзажи алтайских художников написаны с натуры, передают непосредственные живописные впечатления и наблюдения. К настоящему времени в краевом Союзе художников около 200 человек, и в творчестве каждого пейзаж занимает заметное место [4]. У одних мастеров отмечается тенденция к эпической трактовке – это работы заслуженного художника Российской Федерации М. Будкеева, живописцев В. Октября, В. Марченко, Ю. Коробейникова. У других

наблюдается интерес к камерному пейзажу – это работы В. Проходы, В. Стволова, А. Щетинина, В. Кораблина. Полотна В. Терещенко, П. Джуры, Н. Острицова, Е. Никитиной отмечены нотками романтизма и поэтичности. Молодые художники Е. Олейников, Д. Петренко, Ю. Иванов, Р. Ильиных видят пейзаж как неотъемлемую часть жизни и деятельности человека, в их композициях, как отмечает искусствовед Л. И. Леонова, сильно жанровое начало [3]. Очевидно, что в творчестве современных мастеров этот жанр отличается особой многоплановостью и разнообразием.

В последнее десятилетие прошлого столетия поднятие железного занавеса позволило молодым авторам обращать свое внимание и на Запад. Для изучения западноевропейского художественного наследия молодые художники едут в разные европейские страны, несмотря на социальные и финансово-экономические трудности. Результатом этих путешествий стала выставка работ преподавателей факультета архитектуры и дизайна АлтГТУ в Государственном художественном музее Алтайского края в мае 2004 года, где были представлены отчетные работы Ю. Никитюк, Н. Акимовой, С. Прохорова и др.

Новым на выставке было то, что появилась тенденция к изображению архитектурного пейзажа – ведуты. Это своего рода точный «портрет» архитектурного облика города. Так, в полотнах С. Прохорова очень определенно просматриваются такие темы и мотивы, как площадь Св. Марка, собор Св. Марка, Большой канал и др. Это центр Венеции, его наиболее прославленные памятники. Автор в своих архитектурных видах удачно сочетает точность изображения, перспективное построение пространства с декоративностью. Художника увлекало величие пространства, простор неба и венецианских заливов, свет солнца. В то же время в его полотнах есть элемент условности и известной идеализации как в выборе мотива и композиции, так и в колорите. Но художник не ограничивается передачей лишь архитектурного облика города. Он пишет толпу, яркую и оживленную, нарядные гондолы – Венецию праздничную и радостную. Мастеру также импонируют и бескрайние дали Большого канала, и скромные уголки на Монмартре, и романтическая поэзия на Рейне.

В марте 2005 года состоялась выставка в выставочном зале Союза художников, где были представлены произведения многих авторов, изображающих на своих полотнах архитектурные пейзажи, архитектурные ансамбли, городское пространство различных уголков мира. Выставка так и называлась: «Мир глазами художника». Здесь отчетливо можно проследить развитие жанра пейзажа-ведуты. Уже несколько мастеров представляют

свои работы в этом плане: Н. Акимова, Ю. Никитюк, В. Кукса, С. Прохоров, В. Октябрь. Кёльнский собор, улочки старой Германии с особой характерностью представлены в полотнах Ю. Никитюк. Северный балтийский климат отражен в колорите на полотнах мастера. Стиль и характер архитектуры старой Франции легко угадываются на полотнах В. Куксы. Портреты, изображенные Н. Акимовой, выделяются своим необыкновенным колоритом, присущим только Карибам: девушка на фоне белоснежной балюстрады, хранитель кофе с живописным ландшафтом на заднем плане.

На персональных выставках Е. В. Олейникова (2006) и Н. С. Зайкова (2007) можно было наблюдать городские пейзажи, где проявлялись направления различного уровня: и академического, и аналитического, и эмоционального.

Во всех этих работах при изображении архитектурных объектов очень чётко прослеживается взаимосвязь между линейной и воздушной перспективой; выявление эстетических качеств архитектурных мотивов; передача соотношений архитектурных объектов и большого пространства плоскости Земли; выявление характерных контрастов натуры в окружающем ландшафте; композиционно-художественные закономерности объектов и т. д. Таким образом, в конце XX – начале XXI века пейзаж выступает как выражение архитектуры в реальности. Это говорит о том, что в пейзажном жанре не только идет развитие его видов, но и расширяются стили и география. Конечно же, ведущим направлением в пейзаже современных алтайских мастеров был и остается реализм.

И тем большее значение имеют произведения мастеров пейзажа-ведуты (Н. Г. Акимовой, Ю. Ю. Никитюк, С. А. Прохорова, Н. С. Зайкова, Е. В. Олейникова), что эти художники – педагоги. Они работают и передают свой опыт студентам института архитектуры и дизайна в Алтайском государственном техническом университете. Посещение выставок студентами, анализ художественных произведений, изображающих архитектурный ансамбль или городское пространство, позволяет им решать сразу несколько задач, которые ставятся на аудиторных занятиях. В своём творчестве педагог-художник утверждает методику освоения законов натурного рисунка в архитектурной школе. Ведь творческая деятельность архитектора и дизайнера связана с преобразованием среды, окружающей человека, созданием нового предметного мира. Для такой деятельности необходимо иметь развитое пространственное воображение и образное мышление, уметь представить и изобразить свой воображаемый мир. Поэтому в подготовке

архитекторов и дизайнеров значительное место и время уделяется курсу изобразительных дисциплин – рисунку и живописи, чем и занимаются эти мастера. Именно рисунок учит познавать пространство и формы, распространение света и тени, развивает глазомер, объёмно-пространственное и конструктивное мышление. Но основной задачей педагога-художника в курсе изобразительных дисциплин является развитие у студентов умений и навыков изображать различные архитектурно-конструктивные идеи, помощь в освоении будущим архитектором, дизайнером композиционных закономерностей, изображении форм и пространства по представлению. Методика конструктивного рисунка не только учит студента рисовать, но и развивает его объёмно-пространственное и композиционное мышление, воображение, представление об окружающей действительности.

Именно получение навыков и умений изображения архитектурных построек в сочетании с окружающей средой, умение передать точные перспективные сокращения, характерные особенности ландшафта с помощью объемно-пространственного воображения, линии, штриха, одноцветного пятна – основная задача в подготовке архитекторов-дизайнеров. И творчество художников-педагогов является неоценимым багажом для передачи опыта.

Список литературы:

1. Архитектурный рисунок. Современные технологии обучения. – Екатеринбург, 2005.

2. Изобразительное искусство Алтая: сб. очерков. – Барнаул, 1977.

3. Современные произведения художников Алтая. – М., 1999.

4. Художники Алтая. XX век. – Барнаул, 2001.

Основные положения методики живописного изображения живой натуры

Согласно тематическому плану рабочей программы по живописи [9, с. 19–21], изображение живой натуры введено в процесс обучения со второго семестра второго курса по всем архитектурно-дизайнерским специальностям. К этому этапу студенты подходят после того, как уже приобрели опыт в работе над натюрмортом в технике акварели или гуаши, усвоили основные законы цветовых отношений и имеют практику в рисунке головы и фигуры человека.

При освоении студентами изображения живой натуры в живописи перед преподавателем стоят сложные и разнообразные задачи. Главные из них: развитие и формирование зрительного восприятия и образного мышления студентов; выработка умений и навыков грамотного изображения живой натуры на основе анатомических данных и законов живописи; развитие у студентов творческих способностей, формирование у них художественного вкуса и интереса при занятии живописью и создании декоративного преобразования живописного изображения живой натуры. Надо отметить, что эти задачи присущи процессу освоения всех специальных дисциплин. Преподавателю приходится их решать на протяжении всего курса освоения студентами живописи. Как известно, для работы живописью над одной постановкой отводится от 16 до 20 академических часов, на которых преподаватель должен не только дать общие указания, поставить цели и задачи, но и постоянно проводить отдельную работу с каждым студентом, оказывать индивидуальную помощь в их практической работе.

Изучение живописи головы и фигуры человека – необходимый предварительный этап в овладении навыками изображения людей в определённых действиях, в сюжетной взаимосвязи, а значит, и в работе над дизайнерским или архитектурным проектом. Без изображения человека трудно представить себе выполнение студентами замысла архитектурного или дизайн-проекта. Законы цветовых отношений, передачи среды, перспективы как компоненты живописной задачи остаются в изображении живой натуры в целом теми же, что и в предыдущих работах. Однако человек является наиболее сложным и содержательным объектом для изображения как в период обучения, так и в последующей работе специалиста в искусстве вообще. Тонкие цветовые отношения

человеческого тела, которые необходимо передать в условиях определённого освещения, зависимость одежды натурщика от той формы, которую она облегает, представляют, естественно, значительные трудности. Приходится учитывать также, что натура подвижна. Мы остановимся в основном на практических рекомендациях по выполнению изображений живой натуры в акварельной технике живописи.

Для первой работы по живописи фигуры желательно подобрать натурщика хорошего сложения. Одежда рекомендуется простая, хорошо облегающая формы, активная и определённая по цветовым отношениям, но не пестрая. Для первых живописных работ лучше рисовать натурщика без пиджака, который скрывает строение торса и поэтому затрудняет передачу пластических отношений. Тонкие ткани лучше облегают фигуру, а направления их складок хорошо подчёркивают форму и её движение. Фон выбирают гладкий, нейтральный по цвету. Нельзя садиться слишком близко к постановке – это сильно затруднит задачу целостного восприятия фигуры. Расстояние до модели должно быть не меньше, чем два её роста. При компоновке фигуры (головы) нужно учесть движение натуры, установить размер рисунка и распределить всю постановку на планшете. Решив обобщённо взаимосвязь частей фигуры в той же последовательности, что и в работе по рисунку, нужно уточнить характеристику и движение анатомической формы тела. В рисунке одетой фигуры можно обобщённо, лёгкими линиями наметить под внешним покровом одежды формы обнажённой фигуры.

Приступая впервые к живописи фигуры (головы), рассчитанной примерно на двенадцать часов, необходимо решить основную задачу: определение средствами акварельной живописи объёмной формы, цветовых и тональных отношений, которые характеризуют натуру и условия освещения. Для освоения этой задачи студентам поможет техника гризайль [1, с.182], которая даст возможность внимательно проанализировать лепку формы головы и фигуры человека тоном; только после этого можно переходить к цвету. Впервые приступая к живописи фигуры, не следует увлекаться разнообразием красок. Множество ярких красок затруднит задачу целостной передачи формы и может привести к пестроте.

Чаще всего в работе придётся использовать круглые колонковые и беличьи кисти от 5 до 10 номера, а также плоские колонковые кисти и кисти с искусственным ворсом.

Приступая к живописи, нужно прежде всего всмотреться в натуру, определить основные тональные и цветовые отношения.

Сначала обобщённо, не нагружая поверхность краской, работают довольно крупной кистью, прокладывая лишь основные отношения. При этом этюд лучше начинать с теневых мест, но тут же определить и отношения их к освещённым участкам и к фону. Нужно стараться возможно точнее определить, насколько холоднее или теплее освещённые места по отношению к теневым.

Прописывая фон, нужно учитывать, что одна и та же драпировка рядом с освещённой частью натуры будет казаться несколько темнее, чем в соседстве с теневой. Это происходит в силу так называемого пограничного контраста. Находя большие тональные массы, необходимо выявить общую силуэтность фигуры к фону. В живописи живой натуры и фона нужно передать ощущение пространства. Если этого не достичь, то получится, что фон как бы «приклеен» к модели. Нельзя также допускать резкой границы теневой части с фоном, что затрудняет передачу объёмной формы. После прописки основных участков изображения переходят к лепке форм головы, торса, рук. Более обобщённо прописывают нижнюю часть постановки, которая в комнатных условиях несколько затемнена.

Поскольку размер планшетов сравнительно небольшой, рекомендуется не увлекаться мелкой детализацией форм лица, рук, деталей одежды и интерьера. Нельзя писать пряди волос, мелкие формы лица и другие детали, не наметив сперва большую форму, например, у кистей рук сразу же выписывать отдельные пальцы. Кисть руки нужно наметить сначала обобщённо, определить сочетания красок и основные светотеневые отношения, не нарушая подготовительного рисунка.

Не рекомендуется долго оставлять планшет незаписанным, так как белые места образуют сильный контраст с уже выполненными в цвете участками и последние воспринимаются в соседстве с ними неверно. В этом случае трудно определить силу тона изображаемого участка с учётом окружения, которое ещё не намечено в тоне. Найдя взаимоотношения освещённых и теневых масс между собой и их отношение к фону, начинают выявлять освещённые места, полутона, тени и рефлексы, более чётко решая сильно освещённые выступающие формы и мягче, обобщённее – теневые участки и фон.

В первых работах по живописи при изображении живой натуры у студентов часто наблюдается «разбелённость» цвета, неумение и боязнь взять тот или иной участок в полную силу. Особенно часто это встречается при решении освещённых мест, когда все части формы берутся одинаково светло, без учёта того, что некоторые участки несколько повёрнуты от источника света и, следовательно, должны быть темнее. Иногда же светлые

поверхности студенты пытаются передать почти одними светлыми тонами, что не выявляет ни формы, ни нюансов светотени. Грубой ошибкой является попытка решать теневые места тем же цветом, что и освещённые, только утемнив их. Другая ошибка – составление тона для теневых мест путём примеси чёрной краски. В действительности освещённые и теневые места различны по цветовому тону, хотя иногда могут быть и очень близки.

Наряду с изучением формы в ходе работы над живописью для студентов важна и непосредственность в передаче натуры, доверие своим наблюдениям. П. П. Чистяков так определял эту задачу: «Если хочешь скопировать верно колера, то смотри более на натуру и как можно меньше занимайся палитрой; выбирай, составляй колера просто, без предубеждения, что бросится или покажется нужным, то и мешай и бросай на холст». При этом, однако, П. П. Чистяков не отрицал и анализа в постижении законов живописи и в дальнейшем, в ходе работы, советовал долго и внимательно рассматривать натуру при определении цветовых отношений какого-либо участка формы. Быструю прописку он рекомендовал в основном в начале работы, на стадии обобщённого решения [1, с. 188].

В процессе живописи очень важно не потерять цельность в передаче больших тональных участков. Среди многочисленных складок одежды необходимо прежде всего изображать самые крупные, характерные. Перед завершением этюда живой натуры, когда студенты работают уже над более мелкими формами, следует обращать их внимание на согласованность с освещением и влиянием воздушной среды, объединяющей всю постановку.

Насколько успешно выполнят работу студенты, зависит во многом и от того, хорошо ли будет скомпонована сама постановка. Очень важно найти выразительный поворот головы, а также движения рук и положение всей фигуры по отношению к источнику света. Интерес к работе будет вызывать постановка, в которой присутствует тесная сюжетная взаимосвязь между фигурой и окружающими её предметами. Например, пастушок в соломенной шляпе, отдыхающий с корзиной в руках и т. д.

В последующих учебных работах над изображением живой натуры необходимо продолжать стараться – это особенно важно! – учиться целостно воспринимать натуру, передавать её на планшете, не упуская из виду «большую форму», добиваться убедительности в лепке формы с помощью различных по своим тональным и цветовым градациям мазков.

Следует обратить внимание студентов, наколько важно верно использовать палитру красок, так как поспешное и неумелое

смешение сразу многих цветов ведёт к вялой и загрязнённой живописи, заставляет их переписывать работу. Достаточно иметь на палитре охру светлую, кадмий жёлтый средний, сиену натуральную, окись хрома, кобальт синий и цинковые белила (для масляной живописи).

Большую роль в овладении основами грамотного изображения живой натуры играют лучшие работы студентов, отобранные в методический фонд кафедры, так как в них наглядно раскрываются правила и приёмы реалистического изображения. Предлагаемые работы по живописи с изображением живой натуры рекомендуются студентам не для копирования, а для наглядного объяснения законов и приёмов живописи, для оказания помощи студентам в понимании и усвоении изобразительных средств (явлений перспективы, освещения, пропорций и т. д.), а также для раскрытия эстетических качеств изобразительных средств.

К основным стадиям работы при изображении живой натуры, в том числе и обнажённой, относятся следующие моменты:

1. Предварительные зарисовки, наброски, рисунки, затем цветные этюды – основная работа студента.

2. Рисунок под живопись. Знание анатомии черепа, всего скелета человека и мышц – необходимое условие для успешного изображения головы, всей фигуры человека. При изображении человека особое внимание нужно обращать на грамотность рисунка, на взаимосвязь частного и общего. Наряду с передачей большой формы и больших отношений студентам следует внимательно отнестись к работе над деталями головы (глаза, нос, рот, ухо). Студенты должны проявлять понимание ракурсов, тоньше передавать индивидуальные особенности модели, сложнее и богаче лепить форму цветом.

3. Грамотное живописное изображение цветом головы и фигуры человека, так же как в живописи натюрморта и пейзажа, создаётся в результате нахождения пропорциональных натуре цветовых и тоновых отношений модели, постоянного сравнения размеров, определения пропорций, цельного живописного видения, умения подчинить детали единому целому, общему колориту.

4. С самого начала и до завершения учебной работы над изображением человека студент должен учитывать три основных элемента: *светотень, пространственность, а также линию и форму.*

5. Работу, как всегда, необходимо вести от общего к частному, от больших величин к меньшим. Сначала определяем тоновые и цветовые отношения больших планов, главных

плоскостей, затем переходим к лепке деталей.

6. Уже в работе с этюдами должны быть верно найдены цветовые отношения между основными частями натуры: обнажёнными частями тела, одеждой, волосами, предметами окружающей обстановки и фоном.

7. Для правильного определения общего цвета лица, кожи вообще полезно сравнивать его с какими-нибудь яркими, соответствующими цвету лица предметами – красными, фиолетовыми, жёлтыми и т. д.

8. Для правильного нахождения тоновых и цветовых отношений лучше всего начинать работу с самого тёмного в натуре места, внимательно и точно определив его силу. Тени на лице и теле человека очень прозрачны и почти не скрывают живого цвета. Сравнивая с тенями полуосвещённые места, находим последующие тона. Белая бумага временно заменяет освещённые поверхности.

9. Голова человека – это не линия лица, а прежде всего объёмная форма, состоящая из более мелких объёмов. Форму каждой детали лица образуют плоскости, находящиеся в разнообразных поворотах по отношению к источнику света. Прописывая детали, надо также следовать правилу идти от общего к частному, каждым прикосновением кисти сознательно лепить форму плоскостями, учитывая анатомическое строение детали, чтобы «за мазком был мускул, кость», как учил П. П. Чистяков (рис. 1). Но передавая мускулатуру отдельных частей тела, надо всё время помнить об их взаимосвязи, о цельности больших форм. Как и в рисунке, не следует подробно прописывать какую-нибудь деталь формы, если все остальные части не решены хотя бы обобщённо. Надо прорабатывать равномерно все части натуры.

10. При изображении обнажённой фигуры необходимо передать тонкое разнообразие оттенков тела, их взаимодействие с окружающей средой. Тело человека в пределах своего основного цвета имеет массу нежных, едва уловимых глазом тёплых и холодных, светлых и тёмных оттенков. Это цветовое разнообразие получается прежде всего благодаря различной глубине расположения кровеносных сосудов, наличию жирового покрова и разному характеру поверхности кожи – то шероховатой, то гладкой. Цвет кожи на груди отличается от цвета кожи живота и спины, цвет бёдер – от цвета голени, ступни и т. д. Лицо, руки, шея обычно темнее закрытых частей тела. Тонкое цветовое разнообразие зависит также от множества рефлексов. На цвет верхней части фигуры влияет цвет стен, отражённый от пола свет способствует появлению тёплых оттенков на ногах. В силу

контраста влияние на цвет тела оказывает также фон или одежда. Цвет лица, одежды всегда принимает оттенок, дополнительный к цвету фона.

11. Цвета предметов, которые находятся рядом с головой или фигурой человека, имеют большое значение для организации правильного живописного строя всей работы. Поэтому, изображая человека, обязательно надо находить цветовые отношения в связи с окружающими предметами. Разумеется, эти второстепенные предметы не должны прорабатываться так же внимательно, как основной объект изображения.

12. Необходимо осторожно оперировать множеством тонких цветовых оттенков, не преувеличивать степень их насыщенности. Почти во всех случаях тона надо составлять из двух-трёх красок. Хорошие оттенки тёплых и холодных тонов дают охра, сиена, кость жжёная. Следует обходиться небольшим количеством красок на палитре и уметь извлекать из них многочисленные оттенки цвета.

13. Заключительная часть работы – обобщение, подчинение деталей целому. На этой стадии важно замечать тоновые отношения больших масс, главных планов. Всё, что в изображении нарушает единство целого, вырывается и пестрит, надо обобщить. Особенно важно погасить те детали, которые бросаются в глаза при цельном взгляде на натуру. Если этого не сделать, вырывающиеся детали будут отвлекать внимание зрителя от основных объёмов, разбивать форму, «кричать и спорить». Если студент освоит умение видеть и понимать целое, он без особых затруднений сможет обобщать детали и добиваться грамотного изображения.

На этой последней стадии работы необходимо внимательно отнестись к силуэту головы или фигуры, заметности их контура, касания фона. Надо сохранить на этюде тональное разнообразие этих касаний: что-то растворить в фоне, что-то подчеркнуть. Что именно подчеркнуть, а что списать с фоном, можно определить при цельном обобщающем взгляде на всю натуру. В этот момент нельзя смотреть в упор, изучать по частям силуэт головы или фигуры.

14. Выражение глаз – самая важная и трудная задача изображения головы человека. Не следует стараться выписывать глаза так, чтобы показать все их детали: веки, зрачки, реснички и т. д. Глаза надо передавать цельно и обобщённо, подчёркивая их взгляд и выражение.

Таким образом, для достижения глубокой и всесторонней подготовки студентов в курсе живописи при изображении живой натуры особое внимание в организации учебного процесса

должно быть уделено специфическим для грамоты не только живописи, но и рисунка методическим рекомендациям. Это прежде всего теоретическое содержание обучения, взаимодействие смежных дисциплин – рисунка и живописи, а также наличие системы ежедневных многочисленных практических упражнений, конкретное проявление дидактических принципов обучения – последовательности и наглядности и др.

Список литературы:

1. Беда Г. В. Основы изобразительной грамоты / Г. В. Беда. – М., 1981.

2. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1977.

3. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М., 1985.

4. Карева Н. А. Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства: дис. … канд. философских наук. / Н. А. Карева. – Москва, МГУ, 2004.

5. Лупачёв Б. Н. Рисунок. Рабочая программа. СТП 16.250–2004 / Б. Н. Лупачёв. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2004.

6. Никодеми Г. Б. Техника живописи / Г. Б. Никодеми. – М., 2004.

7. Прохоров С. А. Живопись. Рабочая программа. СТП 16.250–2004 / С. А. Прохоров. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2004.

8. Прохоров С. А., Шадурин А. В. Живопись. Учебное пособие. СТП 16.250–2008 / С. А. Прохоров. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2008.

9. Российская академия живописи, ваяния и зодчества / под общей ред. И. Е. Глазунова; гл. ред. М. Ю. Лебедянский; гл. сост. М. Ю. Шаньков – М.: Белый город, 2002. – 325 с., ил.

Копирование как метод освоения специфики художественного языка при подготовке студентов-искусствоведов

Для подготовки всесторонне развитых специалистов-искусствоведов на факультете искусств Алтайского государственного университета введён курс «Основы копийного дела». Он призван помочь будущим искусствоведам глубже понять специфику художественного языка, освоив принципы копийного дела и овладев навыками изображения копий с репродукций различных художественных произведений. Освоение данных навыков студентами влечёт за собой знакомство с такими дисциплинами, как основы рисунка, основы линейной и воздушной перспективы, а также с различными техниками живописи, материалами живописи и возможностями инструментов, применяемых в живописи. Будущему специалисту-искусствоведу наряду с усвоением важнейших профессиональных задач – описание, анализ, атрибуция художественных произведений – необходима и художественная практика [11, с.3]. В описании и анализе памятников искусства искусствовед использует различные этапы: созерцание, вербализацию переживания контакта с произведением, анализ, требующий знания языка искусства, синтез и обобщение [11, с.4]. Одним из не менее важных моментов в работе с произведением искусства является умение при необходимости делать натурные наброски, путевые зарисовки, уметь осуществлять конкретный анализ изучаемого произведения с карандашом в руке: анализ может включать зарисовку композиционной схемы произведения, ритмической организации и структурных особенностей пространственного решения [4, с.4]. В наработке художественной практики, необходимой искусствоведу в его будущей профессии, студентам факультета искусств поможет курс копийного дела.

В освоении курса «Основы копийной техники» определённую помощь студентам окажет учебно-методическое пособие «Практикум основ копийной техники», в котором в доступной форме излагаются основы копийной техники. Пособие состоит из трёх разделов, содержащих информацию об основных принципах организации копийной практики; о материалах, применяемых в различных техниках живописи, а также об основах техники акварельной, гуашевой, темперной, пастельной, акриловой живописи. Последний раздел посвящен основным стадиям и методике выполнения копий с репродуктивного материала

произведений известных художников.

Для освоения копийной практики необходимо владеть знаниями по техники живописи. Теоретический материал содержится в трудах как отечественных, так и зарубежных авторов. Учебное пособие обращает особое внимание студентов на следующие отечественные издания:

1. Учебное пособие Г. В. Беды «Основы изобразительной грамоты: рисунок, живопись, композиция» [1]. В данном пособии излагаются важные теоретические и методологические вопросы изобразительной грамоты. В нём находится такой раздел, как «Теория живописной грамоты», где рассматриваются главные качества полноценного живописного изображения, предлагаются практические советы по смешению красок, содержатся основные требования к подготовительному рисунку под живопись. Раздел «Практические упражнения в живописи с натуры» знакомит с различными техническими приёмами живописи как акварельными, так и масляными красками. Несмотря на то, что практики работы с масляными красками в курсе «Основ копирования» не предусматривается, знакомство с методикой изображения масляными красками необходимо студентам при возможной самостоятельной работе над выполнением копий с художественных произведений известных художников.

2. Основополагающее значение в области теории изобразительного искусства имеют труды выдающегося деятеля отечественного искусства советского периода Н. Н. Волкова. Он оставил богатое художественное наследие, главным образом в области акварели. Книга Н. Н. Волкова «Цвет живописи» (1965) [2], опираясь на данные цветоведения и учитывая опыт художников разных школ, посвящена прежде всего художественному значению цвета, его роли в построении живописного образа картины. Автор обобщает и систематизирует закономерности восприятия и художественного применения цвета в картине. Содержание книги устремлено к практике, к повышению культуры цвета в картине, к достижению художественного совершенства живописи [2, с.8]. В ней студенты найдут ответы на вопросы о причинах разнообразия и единства красок природы, о колорите в живописи, познакомятся с научной терминологией в области цвета.

3. Учебное пособие П. П. Ревякина «Техника акварельной живописи» [8] содержит основы полноценного живописного изображения в технике акварельной живописи. Книга состоит из двух частей. Первая часть книги посвящена теоретическим основам акварельной живописи. В ней описываются закономерности, по которым возникает колорит видимого мира.

Во второй части рассматриваются свойства применяемых в акварели материалов и технические приёмы, при помощи которых передаётся живописное состояние предметов. Несмотря на то, что книга написана в середине прошлого столетия, она шесть раз переиздавалась, так как содержание её не утратило своей актуальности до наших дней и весьма полезно студентам и в XXI веке.

4. Для изучения техники живописи требуется много труда и времени. В этом студентам поможет пособие зарубежного автора, известного художника-преподавателя Миланской академии художеств Г. Б. Никодеми «Техника живописи» [7]. Рекомендуемая книга содержит сведения о красках, материалах, применяемых в живописи, в ней также представлен богатый практический материал о различных техниках живописи: темпера, акварель, пастель. Обзор старинных и современных материалов и инструментов в данной работе будет непременно интересен как профессионалам, так и начинающим живописцам, а именно студентам.

С давних времён человек испытывал непреодолимое желание изобразить то, что его интересовало и производило на него впечатление. Исследование и анализ специальной литературы показывает, что уже в Древнем Египте, обучая правилам рисования, учитель постоянно пользовался специальными методическими таблицами, где наглядно раскрывался процесс построения изображения [9, с.20]. Весь рисунок разбит на равные квадраты, как это делается при копировании репродукции. Но в египетском рисунке вертикальные и горизонтальные линии играли ещё некоторую роль: они членили рисунок фигур по определённым местам, делили фигуры на пропорциональные части и указывали на правила изображения фронтального разворота фигуры [9, с.19].

Греческие художники-педагоги установили правильный метод обучения рисованию, в основе которого лежало рисование с натуры. Они старались разрешить высокие проблемы, призывали своих учеников овладевать искусством с помощью науки. Но в эпоху Римской империи художника-педагога больше интересовала ремесленно-техническая сторона дела, он старался подготовить художника-ремесленника, т. к. римское общество требовало большого количества мастеров для оформления своих жилых помещений. Поэтому вполне естественно, что при обучении рисованию преобладало копирование с образцов, механическое повторение приёмов работы.

Копирование присуще всем историческим временам. Сведения о нём содержатся и в работе флорентийского зодчего

эпохи Возрождения Л.-Б. Альберти «Три книги о живописи». Например, в книге второй он придаёт немалое значение методу «завесы», противореча методу обучения рисованию с натуры [9, с.44]. Суть этого метода заключалась в механическом перенесении (проецировании) натуры на плоскость, т. е. копировании.

Леонардо да Винчи, считая, как и Альберти, что основой методики обучения рисунку должно быть рисование с натуры, все же выступает против «завесы» Альберти. Но, критикуя его метод, Леонардо да Винчи не до конца верен себе. Во вступительной части своего трактата «Книга о живописи», в самой книге о живописи, в главе «Способ точно срисовать местность» он описывает метод копирования, схожий с методом Альберти [9, с. 50].

XVII век – период становления рисования в качестве учебного предмета и развития новой педагогической системы – академической, но и здесь мы находим упоминания о копиях. В Болонской академии пособиями для рисования и изучения искусства ваяния служили копии с античных скульптур. Система обучения рисунку в академии была следующая: вначале учащиеся знакомились с элементарными приёмами рисования, затем приступали к рисованию «образцов» (копированию), только после этого к рисованию с гипсов и, наконец, с живой натуры.

Копирование как метод обучения рисованию использовали и в русской школе. Так, в Академии художеств (1758) во втором возрасте (с 9 до 12 лет) «… к концу года ученики начинали копировать с оригиналов рисунки голов, частей человеческого тела …» [9, с. 127].

Нельзя не отметить, что методы преподавания рисунку во второй половине XIX – начале XX века носили академический характер. Такие педагоги, как В. Г. Перов, И. Н. Крамской, П. П. Чистяков, большое внимание отводили рисунку, так как «рисунок – это основа основ искусства, овладеть рисунком должен каждый художник, без рисунка художник беспомощен…» [9, с.189]. Крамской внушал своим ученикам, что без рисунка нельзя добиться убедительного изображения формы в живописи. Как бы ни были верно переданы цветовые и тоновые отношения, «объективности» не будет. Применение метода копирования ни в какой форме не находит места в методике преподавания рисунку. Чистяков указывал, что методика преподавания должна строиться на законах науки и искусства [9, с. 195]. Но с конца XIX века в вопросах теории и методики обучения рисунку стали преобладать формалистические установки [9, с. 127].

В целом к началу XX века академическая система рисунка

была разрушена. Не было единых методов, единых взглядов. Путаница и разноголосица были во всём – в терминологии, в целях и задачах обучения рисунку. Советская художественная школа получила весьма незавидное наследство.

Подавляющее большинство художников-педагогов советского периода – И. Э. Грабарь, В. Н. Яковлев, А. А. Сидоров, Б. Щербаков, А. М. Соловьёв, Д. Н. Кардовский, И. Беккер, И. А. Бродский и др. – приходят к выводу, что в основу всякого метода обучения должно быть положено рисование с натуры, только рисование с натуры обеспечивает высокую профессиональную подготовку. Поэтому копированию как методу обучения нет места в системе обучения рисунку. В этот период преобладает метод реалистического искусства – метод познания реальной действительности.

В настоящее время в методике обучения рисунку и живописи также не применяется копирование. Но, к сожалению, сегодня в нашей педагогической практике мы всё чаще встречаемся с абсолютным отсутствием понятий о какой-либо технической грамотности студентов. Так, в Российской академии живописи, ваяния и зодчества педагогам в своём опыте приходится обращаться к более раннему периоду Императорской академии, когда учёба начиналась с оригинальных классов, и ученик сначала постигал азы ремесла, овладевал необходимой культурой обработки формы, умением пользоваться лессировками в живописи и штриховкой в рисунке. Поэтому в стенах Российской академии живописи, ваяния и зодчества студенту с первых шагов ставится задача копирования полотен мастеров прошлого. В программах художественных и архитектурных вузов копирование с произведений или репродукций известных художников является обязательным. Для чего? Студенту предлагается проследить весь путь создания работы – от подрамника, выбора зернистости холста имприматуры до освоения той техники, которой пользовался мастер.

И значение копирования не в том, чтобы перенять манеру того или иного художника и затем его голосом петь свою песню, а в том, чтобы на практике ощутить гигантский разрыв между тем, что умеешь и знаешь сам, и тем, что могли сделать наши предшественники [10, с. 31–32].

Краткий обзор специальной литературы показывает нам, что с копированием человечество знакомо с древнейших времён. Его использовали в основном на первоначальном этапе освоения рисунка. По мере совершенствования методики преподавания рисунку менялось и отношение к копированию. **Его исключили как метод освоения рисунка и живописи, но оно осталось как**

необходимый инструмент настройки.

Копирование с репродукции художественного произведения известного мастера носит совершенно иной характер, и перед ним ставятся свои задачи. В процессе копирования перед студентом ставятся различные задачи, которые помогают ему осваивать и закреплять свои знания по рисунку, перспективе, технике живописи, композиции, колористике. Эти знания студенты получают в беседах-лекциях, предваряющих практические занятия копиями. Поскольку копирование носит творческий характер, процесс изготовления копии имеет своеобразный метод, подход. Он диктуется самими обстоятельствами изготовления копий [4, с. 15].

Живописи нельзя научиться быстро. Этот курс предполагает лишь знакомство будущих искусствоведов с вопросами теории, которые закрепляются затем практическими занятиями при выполнении копии. Для достижения наилучших результатов кроме учебных нагрузок «Практикум…» советует много работать творчески. Внимательно наблюдая натуру, необходимо анализировать свои наблюдения, постоянно проверяя на практике изложенную в рекомендуемой литературе теорию. Только таким путём можно закрепить теоретические знания, и тогда они окажут практическую помощь как в творческой работе, так и при выполнении копии не только с репродукции, но и с оригинала.

Опыт студентов факультета искусств Алтайского государственного университета показывает, что приобщение искусствоведов к копийному делу не только полезно, но и увлекательно: студенты отнеслись к этому начинанию очень заинтересованно [4, с. 4]. В выставочном зале галереи Uniwersum Алтайского государственного университета вот уже третью весну проходят выставки учебных работ студентов, выполненных в рамках практикума «Копийное дело». Эти выставки позволяют студентам не только демонстрировать свои произведения, но и повышать общеобразовательную культуру искусствоведа.

Список литературы:

1. Беда, Георгий Васильевич. Основы изобразительной грамоты: Рисунок, живопись, композиция. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2109 «Черчение, рисование и труд» / Г. В. Беда. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с., ил.

2. Волков, Николай Николаевич. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1985. – 321 с.: табл.

3. Иванов, Александр Олегович. Рисунок. Подготовительный курс к высшей архитектурной-дизайнерской школе: учеб. пособие / О. А. Иванов. – Новосибирск, 2001. – 119 с.

4. Киселёва, Н. Е. Практикум основ копийной техники: учебно-методическое пособие / Н. Е. Киселёва. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2008. – 60 с.

5. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве: [пер. с итал.] / Леонардо да Винчи. – СПб.: АМФОРА, 2006. – 414 с.

6. Ли, Николай Геннадьевич. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник. / Н. Г. Ли. – М., 2005. – 480 с., ил.

7. Никодеми, Г. Б. Техника живописи / пер. Г. Семёновой / Г. Б. Никодеми. – М.: Эксмо, 2004. – 144 с., ил.

8. Ревякин, Пётр Петрович. Техника акварельной живописи [Учеб. пособие для архитектурных вузов и факультетов] / П. П. Ревякин. – М.: Госстройиздат, 1959. – 223 с., ил.

9. Ростовцев, Николай Николаевич. Очерки по истории методов преподавания рисунка: Учебное пособие / Н. Н. Ростовцев. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 288 с., 193 ил.

10. Российская академия живописи, ваяния и зодчества / под общей ред. И. Е. Глазунова; гл. ред. М. Ю. Лебедянский; гл. сост. М. Ю. Шаньков. – М.: Белый город, 2002. – 325 с., ил.

11. Степанская, Т. М. Описание и анализ памятников искусства: учебное пособие / Т. М. Степанская. – Барнаул, 2008. – 170 с.

Декоративная композиция как средство развития креативного мышления дизайнера

В настоящее время при формировании современной модели образования одной из актуальных задач общества является воспитание свободной, творческой, образованной, конкурентоспособной, культурной и творчески мыслящей личности. Изменения, происходящие в современном информационно-технологическом пространстве, отражают острую потребность общества в людях с особым типом образованности, способных изменять стереотипные формы познания и действия, обладающих оригинальным мышлением. Особые требования предъявляются к специалистам, деятельность которых направлена на формирование предметно-пространственной среды и гармонизацию ее с окружающей средой. Бурное развитие полиграфической продукции и рекламных коммуникаций предъявляет новые требования к качеству профессиональной подготовки дизайнеров, умеющих быстро находить креативные и неординарные способы решения проблем, мыслить нестандартно и творчески. Таким образом, развитие творческих способностей и креативного профессионального мышления будущих дизайнеров является актуальной проблемой постиндустриального общества.

Проблема раскрытия сущности и природы творческого мышления, выявления механизмов творческой деятельности широко разрабатываются как в отечественной, так и зарубежной психологии. Развитие художественно-образного мышления и создание художественно-декоративных композиций исследовали Г. В. Беда, Л. С. Выготский, В. С. Кузин, Е. В. Шорохов, В. Г. Волков и др.

Творческое мышление часто связывают с термином «креативность», широко распространенным в лексиконе современного менеджмента. «Творчество» и «креативность», употребляемые как синонимы, дословно обозначают «творческий потенциал» или «творческую работу», но в таком словосочетании не употребляются, так как не существует общепринятых границ отличия творческой работы от нетворческой [6, 49].

Творчество – это деятельность, которая даёт новые, впервые созданные, оригинальные продукты. Источником творческой деятельности является общественная необходимость в том или ином продукте. Именно потребность общества в чем-либо обуславливает возникновение творческой идеи, творческого

замысла, что ведёт к созданию нового. Однако это не есть креативность. Творческий процесс предполагает наличие вдохновения и настроения, тогда как креативный процесс, основываясь на творчестве, определяет комплекс личностных способностей и характеризует нестандартно мыслящего специалиста.

Креативное мышление – это созидательный творческий процесс формирования яркого образа и оригинальной идеи, предполагающий полную противоположность шаблонному мышлению, ограничивающему выбор при поиске возможных решений и имеющему тенденцию одинаково подходить к разным проблемам. Этот тип мышления выделился в 60-х годах XX века и определяется как способность видеть вещи в новом свете, находить уникальные и оригинальные решения проблем и рождать новые идеи. Термин «профессиональное мышление» употребляется при характеристике особенности мышления, обусловленного профессиональной деятельностью и позволяющего выполнять работы на высоком уровне мастерства [5, с.279].

Формирование профессионального мышления должно идти в единстве с творческим развитием личности, от которой требуется постоянный поиск новых идей и средств, знание рынка и потребителя, умение создавать и творить вне зависимости от вдохновения и настроения. Развитие творческого креативно-профессионального мышления дизайнеров, являясь составной частью профессионального образования, имеет плотные междисциплинарные связи с такими курсами, как рисунок и живопись. Полученные в процессе обучения базовые знания и умения построения реалистического изображения, являясь неотъемлемым качеством специалиста в области создания предметно-пространственной среды, все же не определяют профессионализм дизайнера.

Однако и умения работать с графическими редакторами тоже недостаточно. Простой исполнитель, владеющий навыками векторных и растровых редакторов, может технически грамотно выполнить любое проектное задание, но самостоятельно разработать выразительные и запоминающиеся образы он не сможет. Для креативного дизайнера крайне важно уметь придумывать и визуализировать идеи, то есть воплощать их как в рукотворном варианте, так и средствами компьютерных технологий, которые, кстати, тоже требуют владения навыками ручной графики. Умение грамотно составить эскиз на основе определенного замысла, продумать цветовое и тоновое решение и переработать его на основе обобщения и упрощения, доступного

целевой аудитории, является одним из важнейших фантазийных творческих процессов в дизайне.

Именно поэтому в учебные программы направлений, обучающих графическому и коммуникативному дизайну, включен курс декоративной композиции. Стержневой задачей декоративной композиции является развитие креативной основы мышления, позволяющей образно передать смысловые, духовные и физические свойства материала и придать ему художественную форму и эмоционально-декоративный эффект.

Важнейший организующий компонент декоративной композиции – это архитектоничность, то есть создание единства и цельности за счет визуального соподчинения элементов и деталей друг другу и целому [3, 4]. В отличие от станкового изображения, декоративная композиция – это особый художественный мир со своим порядком и условностью изображения, нарядностью, красочностью и орнаментальностью, привлекающий своей недосказанностью, ассоциативностью условно-образного решения темы.

Основным методом создания декоративной композиции является интерпретация и трансформация реальных образов в условные символы и знаки этих объектов. Специфическое плоскостно-декоративное и образно-ассоциативное решение предметов реального мира заставляет учитывать художественные свойства материалов, технологические приемы его обработки и прикладной характер изделия, что в совокупности определяет художественные достоинства результата дизайнерского творчества [3, с.251].

Стилизация реальных предметов в дизайне достигается с помощью условных приемов изменения формы путем обобщения и выявления главных особенностей и упрощения второстепенных признаков и качеств предметов. Немаловажное значение имеет решение объемных и цветовых отношений и яркое выражение внешнего сходства с использованием гротеска. Основные черты стилизации – это простота форм, символичность, эксцентричность, абстрактность, красочность и чувственность. Эмоционально-чувственное представление о назначении, смысле и качестве изображаемых объектов являет художественный образ в дизайнерском искусстве.

Развитие композиционного чутья, умения рождать креативные оригинальные идеи и создавать творческие дизайн-проекты возможно лишь при наличии профессионального мышления. Необходимо научиться мыслить и действовать творчески, так как творчество – это все-таки не талант, а модель поведения [2, с.238]. Для развития творческого потенциала

студентов необходимо на занятиях по декоративной композиции применять эффективные средства, такие как метод ассоциаций, метод аналогий, метод мозгового штурма и практический метод.

Метод ассоциаций предполагает развитие ярко-образного ассоциативного мышления дизайнера и проявляется в умении преобразовывать реалистические объекты в абстрактные и психологические ассоциации. Метод аналогий – это интерпретация предмета средствами трансформаций в проектное решение, иногда имеющее не визуальные признаки, а один из способов создания вещи. Метод мозгового штурма помогает оптимизировать ассоциации и аналогии и позволяет найти наиболее эффективную идею. Практический метод основывается на выполнении работы под руководством преподавателя и является основным в процессе развития креативного мышления у студентов-дизайнеров. Длительная изобразительная практика в курсе «Декоративная композиция» способствует формированию профессионального мышления дизайнеров, концепция креативности которых определяется наличием интеллекта, базовых знаний, позволяющих выйти за пределы стереотипов стилем мышления и окружающей творческой средой.

Для развития творческого начала, изобретательности и оригинальности мышления у будущего дизайнера необходимо на занятиях по декоративной композиции обучать студентов самостоятельному решению многоступенчатых заданий с опорой на накопленные навыки выполнения подобных задач. Необходимо выработать у них умение находить новизну и оригинальность композиционного решения, обусловленного специфичностью декоративной композиции. Таким образом, курс декоративной композиции обеспечит формирование профессионального дизайнера, обладающего высокими художественными способностями в сочетании с гармоничным развитием, необходимым для успешной профессиональной деятельности.

Список литературы:

1. Березин И. Методы оценки стоимости бренда / Общее понятие рекламного креатива. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://business.Peterlite.ru/business012006/pr-profil-008.htm.

2. Буранок Д. Д. Анализ готовности будущих дизайнеров к художественно-проектной деятельности. Поволжская государственная социально-гуманитарная академия. 2013. С. 236–239.

3. Даглдиян К. Декоративная композиция. Ростов-на-Дону, изд-во «Феникс», 2010. С. 315.

4. Григорян Е. А. Основы композиции в прикладной графике. Ереван, 1986. С. 32.

5. Матвеева Т. В. Формирование профессиональной культуры дизайнера в образовательном процессе вуза средствами композиции. Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Выпуск № 37, том 14. 2007. С. 277–281.

6. Разработка технологии рекламного продукта / под ред. доктора философских наук, профессора Л. М. Дмитриевой. Изд-во «Экономист», 2006. С. 639.

Интерпретация произведений искусства в учебных практических работах студентов художественных факультетов как один из аспектов освоения профессии

Слово **«копия»** в переводе с латинского (copia) буквально означает «множество» – предмет, создаваемый с целью повторения, подражания или замены другого предмета, выступающего по отношению к копии подлинником (оригиналом). Большая советская энциклопедия определяет этот термин как «точный список, точное воспроизведение, повторение чего-либо» [3, с. 628].

Копии как воспроизведение выдающихся произведений искусства могут считаться памятниками истории и культуры и включаться в качестве экспонатов в основной фонд музея.

Копия картины, по определению современных искусствоведов, – это самостоятельный и особый жанр живописи. Он в некотором смысле объединяет классические жанры: тематическую картину, портрет, обнаженную модель, пейзаж, натюрморт, оставаясь при этом вполне самостоятельным. Особенность этого жанра в том, что любой коллекционер или любитель искусства может приобщиться к творениям великих мастеров живописи [1]. Подлинники картин этих художников уже давно принадлежат музеям или частным коллекциям. Мировой арт-рынок определил высочайший уровень цен на шедевры живописи. Картины Рафаэля, Тициана, Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Вермеера, Пуссена, Энгра, Коро, Ренуара, Сезанна, Ван Гога, Климта, Пикассо и многих других стоят десятки миллионов долларов, что делает их доступными лишь очень узкому кругу лиц. Не сильно уступают им в цене и мастера Салона, произведения которых менее известны, а часто крайне редки. Однако эстетическая красота и высокое мастерство исполнения всегда делали их объектом большого интереса.

Величайший пример демократичности и популярности принадлежит шотландскому художнику Джеку Веттриано, копии картин которого по объёму продаж конкурируют с копиями работ самых известных мировых художников прошлого. Объемы продаж, например, репродукций «Поющего дворецкого» обгоняют в Англии даже «Подсолнухи» Ван Гога. Почти во всех книжных магазинах и магазинах изопродукции Европы и Америки успешно продаются разнообразные постеры, плакаты, открытки,

календари, блокноты, кружки и другие товары с репродукциями картин Дж. Веттриано.

Поэтому создание современных копий шедевров прошлого нужно для того, чтобы сделать их доступными для приобретения максимально возможным количеством коллекционеров и любителей живописи.

По мнению И. Жаркова, С. Бушкова, М. Шиленкова, все копии картин можно разделить на три группы: аутентичные, вольные и компилятивные [4].

Аутентичными считаются копии, выполненные непосредственно с подлинника. Их цель – максимально точное приближение к оригиналу. Такие копии ни в коем случае не являются подделками, поскольку делаются с коррекцией размеров оригинала в сторону как уменьшения, так и увеличения. Стоимость этих копий очень высока. Примером аутентичных копий может служить копия Марка Шиленкова с подлинника Б. Э. Мурильо «Мальчик с собакой» (1650-е гг.), выполнена в зале Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург; с подлинника А. Г. Варнека «Портрет гравера Н. И. Уткина» (1803 г.), выполнена в музее НИИ Академии художеств, Санкт-Петербург [4].

Вольные копии – основной и доступный вид современных копий. Выполняются с репродукций, качество которых всегда значительно уступает подлиннику. Поэтому художник, выполняющий такую копию, создает творческую интерпретацию оригинала, сродни литературному переводу, создает, по существу, самостоятельное произведение. Копиист видит главную задачу вольной копии в передаче духа подлинника, выраженного в стиле великого мастера. Стиль складывается из присущих только этому мастеру цветовых и тональных отношений, фактуры живописи и холста, индивидуальной трактовки формы и пластики, характера касаний, темперамента живописной манеры. Копирующий художник должен вжиться в стиль мастера, прочитать его.

Художник, пишущий копию, в известном смысле актер, играющий характерную роль и заставляющий зрителя *поверить*, что он, к примеру, Юлий Цезарь или Иван Грозный, Гамлет или Дон-Кихот. Точно так же зритель живописной копии должен поверить, что перед ним картина Рубенса, а не Рафаэля, картина Рембрандта, а не Энгра. Непонимание этой задачи заказчиком приводит к неадекватному результату: заказчик получает не живопись, скажем, Рубенса, а плохую имитацию либо вообще картинку, в которой с трудом можно узнать великое произведение. Отсюда заниженная финансовая оценка такой копии и небольшой ресурс времени на выполнение, который

заказчик готов предоставить художнику.

Так, М. Шиленков выполнил около 50 вольных копий мастеров различных эпох, от миниатюрного до монументального формата. Среди них Рубенс, Тьеполо, Лоррен, Буше, Давид, Менцель, Ренуар, Альма-Тадема, Бугро, Серов и многие другие [4].

Компилятивные копии – это разновидность вольных копий, представляющая собой самостоятельное художественное произведение уже в полном смысле слова. Компиляция выполняется на основе определенной картины, которая дополняется элементами или фрагментами других произведений этого мастера либо мастеров того же стиля. Творческие изменения может внести и сам художник, выполняющий компиляцию. В итоге складывается самостоятельная живописная композиция.

Копии – это не постер или высококачественная печать на холсте, это *живопись,* т. е. эксклюзивная ручная работа, похожая скорее на создание ювелирного произведения, чем на высококачественную печать современного принтера. Поэтому настоящая копия стоит дорого, выполняется эксклюзивно и не может быть сделана быстро, поскольку учитывает, помимо передачи художественной ценности, еще и технологию создания подлинника.

Копийная практика вносит большой вклад в достижение главных целей при изучении изобразительного искусства в художественных учебных заведениях и на художественных факультетах.

Актуальность этого вопроса определяется стремлением студентов художественных специальностей получить профессиональное образование в высших художественных учебных заведениях, где копирование является одной из важных составляющих образовательной программы. Курс копирования позволяет студентам художественных специальностей приобщиться к традициям русской академической школы, зарубежного искусства, что имеет немаловажное значение для освоения художественных специальностей.

Изучение искусствоведения происходит на основе теории искусств, их истории и художественной критики. В сферу искусствоведческого образования входит и эстетическое воспитание, которое по сути своей невозможно без художественного образования. Любой человек в какой-то степени на различных уровнях получения своего образования, наряду с естественно-научными и математическими знаниями знакомится с основными положениями искусства. Научиться любить и

наслаждаться искусством, не прикасаясь к этим основам, невозможно.

Искусствовед – художественно образованный специалист. Основным объектом применения его знаний является музей – место хранения произведений станковой темперной и масляной живописи, художественных произведений. Несмотря на то, что искусствознание как бы является теоретическим курсом, будущему специалисту-искусствоведу необходимо ознакомиться и с практическими навыками различных техник живописи. Это необходимо прежде всего для более полного понимания исследуемого произведения искусства, облегчает анализ художественного произведения в процессе создания картины, придает специалисту уверенность в своих знаниях. Художественная коммуникация начинается с постижения смыслов творческого акта, расшифровки той информации, которая закодирована в произведении искусства, поэтому курс «Основы копирования произведений искусства» включает в себя такое направление творчества, как интерпретация. Подобного творчества как самостоятельного направления, насколько известно, никогда не возникало в изобразительном искусстве. Копии делались, в том числе и великими мастерами, а вот попыток «интерпретировать» не было. Тем не менее, предпринята попытка в определенной форме рекомендовать отдельным студентам своего рода «переложения». Такая практика известна – «Менины» П. Пикассо.



Пабло Пикассо. Менины. По Веласкесу. 1957. Холст, масло. Музей Пикассо, Барселона

Это первый опыт внедрения в учебный процесс интерпретации художественных произведений известных

мастеров и создания на ее основе собственного произведения. Основными задачами в работе над интерпретацией являются формирование у студентов потребности в общении с искусством; активизация процесса эмоционально-образного восприятия произведений искусства.

Понятие «интерпретация» (от лат. interpretatio – разъяснение, истолкование, перевод) применяется во многих сферах человеческой деятельности, таких как философия, юриспруденция, математика, программирование, музыка, живопись, литературоведение и пр. В каждой из них оно имеет определенные особенности, связанные со спецификой той или иной деятельности. Самым общим и универсальным можно считать понимание интерпретации как истолкования, объяснения, приписывания смыслов и значений.

В литературоведении интерпретацию понимают как истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи, концепции.

В музыке интерпретация – процесс звуковой реализации нотного текста. Она предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла. Интерпретация зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит исполнитель, от его особенностей и идейно-художественного замысла.

В изобразительном искусстве, по определению Н. А. Митяевой, термин «интерпретация» идентифицируют как момент художественно-критического процесса, при котором произведение искусства описывают и анализируют, чтобы выявить его средства выразительности, значение, настроение или идею, которая сообщается зрителю, что важно для искусствоведа.

В каждом из видов искусств интерпретация является важной составляющей жизни произведения. Она осуществляет коммуникацию между автором, соавтором (исполнителем, искусствоведом, критиком) и реципиентом. Идеи автора, дух его эпохи через интерпретацию сообщаются аудитории, находящейся в иной исторической и эстетической реальности. Благодаря интерпретации расширяется круг возможных реципиентов, доносятся заложенные в произведении смыслы, обнаруживается актуальность настоящему времени.

Существующие разновидности интерпретации – аутентичная, субъективирующая и актуализирующая – обеспечивают многообразие явлений в искусстве, не дают остановиться на единственно «правильном» варианте, стимулируют творческий

поиск и расширение границ восприятия. Но в каждой интерпретации независимо от ее направленности, корректности осуществляется общение автора, интерпретатора и аудитории, где каждое из звеньев этой триады имеет право на творческую активность и индивидуальное восприятие [2].

Что же касается интерпретации в живописи, примером может служить творчество знаменитого французского художника, классика современного искусства Пьера Сулажа. Его выставка в Третьяковской галерее в октябре 2010 г. была знаковым событием для художественного мира Москвы.



Пьер Сулаж. Композиция. 1954. Галерея Паскаля Лансберга

Художник добивается предельной выразительности беспредметных композиций, максимально ограничивая палитру: его «главный герой», проводник на пути к достижению живописной метафизики, к выявлению нематериального света – черный цвет. Пьер Сулаж использует самые разнообразные оттенки черного, заставляя его светиться на фоне белого холста или прозрачного стекла, применяет различные технологии нанесения краски. Сулаж покрывает толстым слоем черной

краски всю поверхность холста, по-разному отражающую свет в зависимости от фактуры мазка, так что при движении вдоль полотна зритель видит бесконечно меняющуюся картину отражений. Сулаж называет этот цвет «ультрачерным»: «Ультрачерный, то есть за пределами черного, свет, отраженный, преображенный черным. Ультрачерный – это черный, который, переставая им быть, начинает светиться, излучать тайный свет». Он считает зрителя полноправным участником «живописного акта», перенося смысловой центр произведений не внутрь картины, а в пространство между изображением и тем, кто на него смотрит: «Я ничего не требую от зрителя, – говорит художник, – я предлагаю ему живопись: он остается свободным и безусловным ее толкователем». Особая драматургия света в полотнах мэтра оставляет зрителю простор для его собственного переживания цвето-световых коллизий, ведь живопись Сулажа – это «живопись свободного человека для свободного человека».

С самого начала своей творческой карьеры и до сегодняшнего дня Пьер Сулаж остается бескомпромиссным сторонником идей живописной абстракции. Отказываясь от фигуративного, «болтливого» искусства, художник делает центральной темой своих полотен саму живопись, ее формальные составляющие: цвет, свет, композиционный ритм, фактуру и плотность основы и материала [6].

Включение в дисциплину «Основы копирования произведений искусства» такого направления творчества, как интерпретация в живописи, позволит студентам предпринять попытку творческого раскрытия образа, основанного на собственном ощущении. Конечно, система музыкальных выразительных средств явно наиболее богата: интерпретации музыкальные так распространены; кроме того, музыка предоставляет право интерпретировать не только исполнителю, но и слушателю. Интерпретация в живописи позволяет открывать новые горизонты в освоении, осмыслении произведений искусства, раскрывать внутреннюю структуру художественного творения, что необходимо в работе специалиста-искусствоведа. *Вот на основе этого момента художественно-критического процесса, при котором произведение искусства описывают и анализируют, чтобы выявить его средства выразительности, значение, настроение или идею, которая сообщается зрителю, и происходит творческий процесс создания своего собственного произведения, своего внутреннего отношения, видения того или иного художественного произведения. Это сложный, интересный и занимательный процесс, и он имеет право на существование.*

Список литературы:

1. Интерпретация художественного произведения: факультативный курс для старшеклассников и студентов / под общей ред. В. Г. Маранцмана; сост. Е. Р. Ядровская. СПб.: Сага, 2007. – 138 с.

2. Сафонов С. М. От репрографии к электронному копированию / С. М. Сафонов. – М.: Изд-во КОПИРУС, 2010.

3. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров; редкол.: А. А. Гусев и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 1600 с., ил.

4. Шиленков М. В. Арт-директор АРТ-группы «Luxury style». Санкт-Петербург.

Интернет-ресурсы

5. Интерпретация в живописи // Гордон. URL: http:// gordon0030.narod.ru/archive/1981/index.html.

6. Интерпретация как искусство постижения художественных смыслов. URL: http://msu-research06.ru/index.php/art/89-isskustv/73-interpretation.

Роль и значение рисунка в профессиональной деятельности дизайнера

В настоящее время дизайн представляет собой особую сферу деятельности, связанную с формированием эстетически выразительной предметно-пространственной среды, обогащенной художественными приемами, заимствованными из других сфер искусства. Рисунок, имея немаловажное значение в дизайне, довольно часто недооценивается в связи с компьютеризацией технологического процесса. Развивая целый пласт знаний, умений и навыков, занятия рисунком незаменимы в профессиональной деятельности дизайнера и имеют неограниченные возможности для развития творческих способностей студентов, для формирования художественного вкуса и художественных потребностей [1, с. 206]. Рисунок связывает академическое изобразительное искусство и дизайна с такими категориями, как форма, пластика и пространство. Убедительное творчество, грамотное владение формой, понимание закономерностей пространства, профессиональное использование средств изобразительной выразительности и принципов создания композиции возможно лишь при вдумчивом и последовательном подходе к разработке любых видов дизайна, знании исторического аспекта становления и развития рисунка. Следовательно, возникает необходимость анализа исторического аспекта развития и становления рисунка и выявления специфики его применения в дизайнерской деятельности.

Рисунок – это изображение, нарисованное при помощи графических средств – точек, линий, штриха, прямой. Свое начало искусство рисунка берет еще со времен палеолита, с первых изображений животных, высеченных на камнях, костях, нарисованных в пещерах. Из истории известно, что рисунок появился как средство общения между людьми задолго до письменности, в дальнейшем на его основе развивалось рисунчатое письмо. От искусства древних цивилизаций и до нашего времени обучение изобразительному искусству всегда начинается с рисунка. Рисунок является основой не только графики, но и других видов изобразительного искусства.

Начало теоретического обоснования правил рисования принадлежит египтянам, установившим определенные каноны в изобразительном искусстве. Обучение технике рисования в Древнем Египте осуществлялось по двум направлениям. С одной

стороны, вырабатывалось свободное движение руки, чтобы ученик мог легко наносить кистью главные контурные линии на поверхность доски или папируса. С другой – ученик должен был иметь крепкую и твёрдую руку, чтобы уверенно выцарапать контур рисунка на стене для фрески, на камне для барельефа и др.

Древнегреческие художники при разработке своих канонов исследовали человеческое тело. Они утверждали, что сущность прекрасного заключается в стройном порядке, симметрии, в гармонии частей и целого. Художники Греции старались изобразить реальный мир как можно точнее, поэтому в основу метода обучения рисунку было положено рисование с натуры. В эпоху Римской империи само изобразительное искусство, а значит и рисунок, приняло как бы прикладной характер. Поэтому при обучении рисованию преобладало копирование образцов, повторение приемов работы древних греков. Средневековое изобразительное искусство отвергало реалистические тенденции, если они не отвечали религиозному сюжету. Рисунок был направлен не на точность передачи натуры, а на её эмоциональное, духовное состояние [2, с. 14].

Все разновидности технических приемов рисунка, дошедшие до нашего времени, в основном сложились в эпоху Возрождения в Италии. Уже тогда в рисунке применялись свинцовые, серебряные и другие металлические грифели (штифты), графит, итальянский карандаш, сангина, уголь, мел, пастель, а также акварель и белила. Рисовали гусиными и тростниковыми перьями, кистями на белой бумаге и бумаге разнообразных цветов, тонированной и грунтованной. Все это привело к исключительному богатству художественных и технических приёмов. Техника рисунка, сложившаяся в эпоху Возрождения, оказала сильнейшее влияние на последующие поколения художников и стала основой для многих художественных школ, которые выработали свои технические и художественные приемы работы теми же материалами. Строгую, линейную манеру рисунка вырабатывали художники Возрождения, принадлежавшие к флорентийской и римской школам: А. Матеньи, Леонардо да Винчи, Микеланджело.

В эпоху Возрождения открывались законы перспективы, закладывались практические основы отображения технической информации новыми графическими способами. Великим Леонардо да Винчи в наследство потомкам были оставлены графические изображения летательного аппарата, метательных машин. Они были выполнены особым способом, который его современники называли конической перспективой. Этот способ не

потерял своей актуальности и по сей день. В настоящее время он называется линейной перспективой и используется в архитектуре, рисунке, живописи, дизайне. Венецианские художники, напротив, рисовали в свободной манере, например Тициан, Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто предпочитали использовать легкий живописный штрих и пятно. Великими мастерами линейного рисунка, выполненного серебряным штифтом, были Ян ван Эйк, Альбрехт Дюрер, Рафаэль и другие. Художником, блестяще владеющим графитным карандашом, в первой половине XIX века был французский художник Жан Огюст Доминик Энгр [3, с. 28].

Русская школа XVIII и XIX веков также внесла много нового в технику рисунка. Виртуозно владели рисунком О. Кипренский, К. Брюллов и ряд других учеников Академии художеств. Они часто выполняли работы на слегка желтой или голубой бумаге с использованием ее тона, что избавляло рисунок от излишней перегруженности листа. Учебные рисунки этих художников украшают в настоящее время крупные музеи изобразительного искусства.

Рисунки русских мастеров А. Лосенко, А. Иванова, И. Репина и многих других дают прекрасные примеры различных приёмов использования материала. И. Репин любил выполнять остропсихологические рисунки графитным карандашом и использовать в них растушку. Из рисунков углем на холсте интересен «Портрет Элеоноры Дузе». Художник применил в нем разнообразные технические приемы: то уголь кладётся плашмя, особенно при изображении одежды и фона, и слегка растирается, то работа ведется свободным, широким штрихом. Репин очень умело передаёт фактуру платья, кресла, волос с помощью угля и шероховатой поверхности холста [4, с. 31].

Русские художники второй половины XIX века развили и широко использовали в своем искусстве технику соуса, как сухого, так и мокрого, когда он разводится водой, подобно акварели. Рисунки В. Серова, Б. Кустодиева, В. Борисова-Мусатова, М. Врубеля представляют собой образцы мастерского сочетания разнообразных рисовальных материалов в одном листе. В. Серов, работая над «Портретом О. К. Орловой», применил уголь, сангину и цветные карандаши. Художник использовал почти все употреблявшиеся в то время художественные материалы, извлекая из них максимальные возможности, необходимые для создания произведения. Ему удалось добиваться простоты и общей гармонии тона, несмотря на сложную технику исполнения. Обладавший высоким мастерством, виртуозной техникой и тонким вкусом, Серов создал немало великолепных рисунков. Особую манеру

наложения штрихов М. Врубелем невозможно спутать с почерком другого художника. Что бы он ни изображал – розу в стакане, пейзаж, ребенка в кроватке, – нервные, угловатые, перекрещивающиеся врубелевские штрихи узнаются безошибочно.

Пером как инструментом рисования охотно пользовались великие мастера всех поколений: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Рембранд, Доре, И. Репин, В. Серов, М. Врубель и многие другие. Они оставили нам неповторимые и бесконечно разнообразные перовые рисунки. Обычно рисовали чернилами, тушью, сепией (краской коричневого цвета) на гладкой плотной белой или тонированной бумаге. Часто сочетали технику работы пером и кистью. Приемы перового рисунка разнообразны, их создавали выдающиеся мастера западноевропейского и русского искусства. Рисунок пером требует от художника точности и уверенности, так как в него почти невозможно внести исправления.

Таким образом, у каждой эпохи и каждого художника был свой излюбленный инструмент и материал для рисования, который более всего соответствовал его художественному мировосприятию. Так, поздней готике и раннему Ренессансу свойственны чисто линейные инструменты: металлический грифель и перо. В эпоху Высокого Возрождения перо продолжает играть важную роль, но не столько для выделения контура, сколько для штриховки, лепки формы. Вместе с тем происходит обращение рисовальщиков к итальянскому карандашу и сангине (то есть к светотени), а во второй половине XVI века увлечение сочетанием пера и кисти (лавис) свидетельствует о том, что линия и лепка формы в рисунке начинают уступать место пятну, тону. Может показаться, что для рисовальщиков XVII века нет излюбленной техники – всеми они владеют с одинаковой охотой и совершенством. Но если присмотреться поближе, то станет ясно, что всеми техниками рисунка они владеют так, как будто рисуют кистью. Наконец, в XVIII веке явно преобладает многокрасочная техника, и чаще всего «в три карандаша». Таким образом, ясно намечается развитие от линии к пятну и тону [5, с. 204].

Это свидетельствует о том, что у рисунка есть все неисчерпаемые стилистические и тематические возможности. Рисунок, с одной стороны, есть вспомогательное средство живописца, скульптора, дизайнера, с другой стороны – совершенно самостоятельное средство выражения, могущее воплощать глубокие идеи и тончайшие нюансы чувств. Быстрая и послушная техника рисования выявляет органическое

сотрудничество руки художника и его фантазии. Ни одна художественная техника не способна воплотить столь непосредственно свежесть и интенсивность выдумки или мимолетность впечатления, как рисунок.

Богатый материал для изучения техники рисунка мировой и русской школ находится в крупнейших художественных музеях. Художники XX и XXI века продолжают развивать традиции русской школы реалистического рисунка и создают много нового в области свободного, островыразительного, экспрессивного, нарушающего традиционные нормы рисунка авангардных направлений.

В настоящее время профессия «дизайнер» сочетает в себе научное и инженерно-техническое знание со способностью художественно-образной интерпретации проектных ситуаций. Это своеобразный сплав искусства и инженерных знаний. «Сегодня российскому рынку нужны не просто дизайнеры интерьеров или графические дизайнеры, а прежде всего конкурентоспособные, социально и профессионально мобильные личности, готовые и способные мыслить проектно, ориентироваться в информационных потоках, решать концептуальные задачи, иметь осознанные цели и ценности» [6, с. 82].

Рассматривая роль и значение рисунка в дизайнерской деятельности, следует отметить, что рисунок для дизайнера является основным средством выражения замысла, первым и начальным этапом в создании проекта или вещи. Будучи путем раскрытия и реализации замысла, процесс рисования является генератором профессиональной культуры дизайнера. Освоение графических дисциплин определяет положительное влияние на процесс формирования познавательных способностей дизайнера, расширяя круг используемых мыслительных средств и умственных операций, что, в свою очередь, повышает адаптивные профессиональные возможности будущего специалиста.

Таким образом, рисунок служит технической подготовкой специалиста художественной профессии к творческому созиданию. Обучение рисунку студентов художественных специальностей закрепляет и развивает образное видение натурного мотива, умение воспринимать и изображать конструктивную основу, форму предметов, головы и фигуры человека. Студенты должны обладать объемно-пространственным видением натурного мотива, пониманием устройства любой модели как цельной и многообразной формы, умением передавать линией, штрихом, тоном, пятном на бумаге свое восприятие характерного, впечатляющего, эстетически совершенного явления [7, с. 68].

В результате освоения основ рисунка студенты овладевают методами аналитического рисунка в мастерской и приёмами коротких зарисовок, набросков, эскизов от общего к определению частностей, от частностей через изучение деталей к освоению законченного рисунка, обладающего художественными достоинствами. В процессе систематического освоения художественных приемов, совершенствования своего образного видения окружающего мира, в процессе преодоления трудностей с воплощением своих эмоциональных впечатлений и размышлений на плоскости бумажного листа формируется мировоззрение, мироощущение художника-дизайнера, дизайнера-стилиста.

Список литературы:

1. Свиридов Д. А. Развитие у будущих дизайнеров интереса к пластическому решению формы на занятиях по рисунку // Омский научный вестник. Выпуск № 4–99. 2011. С. 205–207.

2. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. – М.: Книга по требованию, 2012. – 242 с.

3. Серов А. М. Рисунок: учеб. пособие для пед. ин-тов / А. М. Серов. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 64 с.

4. Киселева Н. Е. Рисунок: учебное пособие. Барнаул: Изд-во АлтГу. 2013. – 80 с.

5. Киселева Н. Е. Шокорова Л. В. Декоративная композиция как средство развития креативного мышления дизайнеров // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов. Изд-во «Грамота», 2014. № 9 (47). С. 203–205.

6. Зорина А. Ю., Быстрова Т. Ю. Модель взаимодействия профессиональных компетенций в дизайн-образовании: на примере дисциплины «Рисунок» // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. Вып. № 4. 2011. С. 82–85.

7. Шокорова Л. В. Духовно-нравственный потенциал народного искусства и проблемы его реализации в современных социально-культурных условиях // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск. 2009. № 4. С. 66–69.

Учебная практика – пленэр – необходимая составляющая в системе художественного образования

Актуальность данного исследования состоит в важности выявления значимости пленэра для студентов художественных специальностей. Творчество является частью профессионального успеха. Практика пленэра заставляет художника работать четко, ловко, без промедления, ухватывая главное в быстроменяющихся состояниях природы, требует от него накопления этих впечатлений в памяти, чтобы как инструмент ремесленника извлекать их из нее по мере необходимости. Это не только цель, но средство развития личности учащегося, его творческого потенциала, ведь интеллектуалами и творцами не рождаются.

В определении словаря «Академик» пленэр (от франц. Enpleinair – «на открытом воздухе») – живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях. Подразумевается передача в картине всего богатства изменений цвета, обусловленных воздействием солнечного света и окружающей атмосферы [1].

Пленэр появился в начале XIX века в Англии благодаря Джону Констеблю и Ричарду Парксу Бонингтону. Живопись на воздухе – основа эстетики художников, для которых свет и воздух приобретают самостоятельное значение и чисто живописный интерес. Эта техника пользовалась большой популярностью у французских импрессионистов (именно тогда пленэр как термин получает широкое употребление). Такие художники, как Жан-Батист Камиль Коро, Жан-Франсуа Милле, Камиль Писсарро, Пьер-Огюст Ренуар и не в последнюю очередь Клод Моне, внесли свой вклад в становление пленэрной живописи. В России во второй половине XIX – начале XX века живописью на воздухе успешно занимались Василий Поленов, Исаак Левитан, Валентин Серов, Константин Коровин, Игорь Грабарь.

Пленэрная живопись сложилась на основе изучения натуры при естественном освещении и использовалась в основном для создания эскизов. Сейчас же она является обязательным этапом в обучении студентов, необходимым инструментом в освоении художественной специальности.



В. А. Серов. Осень. Домотканово. 1886 [2]

Проведение пленэрных практик играет огромную роль в творческой активности студентов, обогащает воображение и служит источником вдохновения, способствует развитию типов мышления: пространственного, образного, логического, технического, а также художественного вкуса и эстетической восприимчивости. Только работая на пленэре, можно живо и полно передать особенности естественного освещения и световоздушную среду.

На практике перед обучающимися ставятся такие задачи, как развитие глубокой пространственной ориентации, применение навыков использования линейной и световоздушной перспективы, умение цельно воспринимать объекты и находить цветовые отношения в них, выдерживать тональные и цветовые масштабы, а также использовать различные техники живописи.

Выполнение учебных этюдов на открытом воздухе отличается от работы в помещении. Прежде чем приступить к написанию этюда, картины, студент должен не только изучить модель, объект (имеется в виду форма, линии, светотеневые отношения), но также и цветовые выражения, то есть определить доминирующие цвета. Именно на этой основе студенту требуется составлять цветовую гамму, краски. Анализируя натуру, он должен чётко представлять себе, какие цвета превалируют – холодные или тёплые. Например, серый или голубой, фиолетовый или зеленовато-голубой, или, напротив, жёлтый, красный, оранжевый и теплые тона зелёного. Работа студента, будь то пейзаж, или изображение человека, должна отражать интонацию, атмосферу действительности [3].

Существует несколько советов по пейзажной живописи в

отношении выбора сюжета и исполнения. В пейзаже лучше смотрятся длинные и толстые кривые линии, чем ломаные. Можно сказать, что пейзаж написан хорошо, если не возникает желания что-либо убрать или добавить в композицию. Или если линии и форма создают гармонию. Художник, работающий над пейзажем на пленэре, должен обязательно периодически изучать своё творение в стенах студии. Это связано с тем, что контраст между светом и тенью на открытом воздухе кажется слишком ярким. Некоторые пейзажисты после выбора тематики, найдя подходящую натуру, предпочитают набросать несколько линий на пленэре, остальную же работу делают в студии. Это в основном относится к художникам, обладающим отменной зрительной памятью, изучающим внимательно натуру и пропускающим ее через себя. Чтобы набить руку, необходимо упорно практиковаться с красками и палитрой [4].

Китайский художник-портретист и теоретик живописи V века Се Хэ говорил, что существует шесть законов живописи. Во-первых, созвучие энергий в движении жизни. Во-вторых, прочная основа в работе кистью. В-третьих, соответствие действительности в изображении предметов. В-четвертых, следование категориям вещей в распределении цветов. В-пятых, правильное распределение предметов в композиции картины. В-шестых, точное воспроизведение образов в копировании картины. С давних времен все художники применяли эти правила [5].

Помимо пейзажей, на улице можно писать и портреты, зная некоторые нюансы: на воздухе другая цветовая гамма, нежели в студии, где свет направлен искусственно; цветовые отношения меняются, меняются цели и задачи студийной постановки, будь то натюрморт или живая натура. В студии свет электрической лампы несет жёлтый цвет на постановочные предметы, поэтому светлые части будут тёплыми, а тени холодными. На воздухе наоборот – свет холодный, так как его определяет рефлекс голубого (холодного) неба, а тени будут тёплыми. Вечером свет на предметах тёплый от электрических фонарей, а тени холодные. Пленэрная практика и днем, и вечером, ранним утром и на закате дня одинаково необходима для обучающихся на художественных специальностях, чтобы они могли закрепить свои знания и умения, полученные в студии, могли проявить свои способности владения основными принципами работы над графическими и живописными изображениями на пленэре [6].

Пленэрная практика всегда была необходима как составляющая учебных программ художественных специальностей. Актуальна она и сейчас, так как является для студентов важным аспектом в освоении профессии

художественного профиля: учит выполнять наброски, зарисовки и этюды в условиях пленэра с натуры, по памяти, по представлению и по воображению, способствует развитию визуального мышления, объемно-пространственного представления, формирует навыки работы различными художественными материалами.





Пленэр, 2015. Работы студентов

Список литературы:

1. Словари и энциклопедии на Академике / Академик. dic.academic.ru

2. Астахов Ю. А. Валентин Серов. Серия «Русская традиция». / Ю. А. Астахов. – М.: Изд-во «Белый город», 2016.

3. Киселева Н. Е. Особенности акварельной техники

живописи на пленэре и методы их решения // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. Приложение к журналу «Ползуновский альманах», № 1–2. 2007.

4. Никодеми Г. Б. Техника живописи / пер. Г. Семеновой. – М.: Изд-во «Эксмо», 2004. – 144 с., илл.

5. Шесть законов живописи / http://kulturoznanie.ru/

6. Тютюнова Ю. М. Пленэр. Наброски, зарисовки, этюды: учебное пособие / Ю. М. Тютюнова. – М.: Издательство «Академический проект», 2015. – С. 175.

The Role of Pre-Teritiary Artistic Training in the Vocational Self-Determination of Enrollees

Larisa Vladimirovna Shokorova
Natalia Egorovna Kiseleva
Oksana Alexandrovna Batsyna
Altai State University
656049, Altai, Barnaul, Lenina ave., 61

Annotation

The article deals with the problem of choosing a future profession by enrollees in the context of their vocational self-determination. It substantiates the value of art education in the vocational training of the intellectual, spiritual and moral man with high creativity, civic and aesthetic and moral position. It reveals special aspects of vocational self-determination of adolescence and the role of vocational guidance system in the formation of students' readiness to realize professional and educational trajectory. It analizes the specifics of artistic training in terms of networking cooperation of educational institutions. The article defines methods of creative work in professional and artistic activities, contributing to the development of creative skills and artistic orientation of enrollees as motivation for art education. It describes a set of special tasks aimed at the acquisition and development of students' knowledge and skills in the implementation of the examination image. It offers educational conditions conducive to the development of enrollees' artistic orientation.

Keywords: art education, vocational self-determination, subject oriented instruction, vocational guidance, enrollees.

1. Introduction

1.1. Art education in the context of vocational self-determination of enrollees

In the current context of globalization and modernization of all spheres of public life, education is of particular importance in the way of professional development of the individual. The choice of future profession is one of the first independent young man's moves in conditions of highly personal and social significance. Rational vocational self-determination, on the one hand, effectively contributes to the socialization of man in society, and on the other – the adequate development of professional sphere in the society, where one of actual

problems is the formation of the spiritual world of the individual as the level indicator of its civil and aesthetic and ethical positions. Art education makes a significant contribution to solving the problem of development of young generation creativity, its personal and intellectual qualities, aimed at training of intellectual, spiritual and moral man, oriented on activities in the field of fine and decorative arts, costumes and textiles, design [4, p. 235].

Professional art education includes:

– The formation of cultural and historical competence, which implies the study of the theory and history of art from different eras and nations;

– The development of artistic and practical competence, aimed at mastering the means of artistic expression of various arts;

– Educations of artistic taste and evaluation criteria in the context of spiritual, moral and aesthetic ideals.

The most important task of art education system becomes a wide-preparation of a competent professional in the field of art with universal integrity, able to solve social problems by incorporating the human into different cultural and historical environments (object-space, communication, visual significant, etc.) [3, p. 23].

Currently the problem of vocational self-determination "is manifested in the need to overcome the existing contradictions between the objective needs of society and inadequately formed subjective professional aspirations of young people and their parents' [6, p. 112]. Professions in the arts are prestigious now and sought-after on the labor market, as designer, fashion designer, stylist, artist-maker of decorative-applied works of art. However, in view of the mounting refocusing from professional interests to personal-consumption requests, related to the implementation of the material needs, the first choice of secondary school graduates are professions that have the lowest labor intensity in the presence of a stable payment. The dominant trend is the desire to fulfill their needs in achieving the social and material well-being and prestige.Choosing a profession in the field of art reveals systematic problems, aimed at finding ways to realize human capabilities, taking into account actual and future opportunities.

1.2. Special aspects of vocational self-determination in adolescence

Age specifics – "these are the most typical specific characteristics for each age period of children in their physical, mental and social development" [1, p.152]. Specific characteristic of adolescence is prominent contradiction of person in respect of reality and oneself. On the one hand, high school students can think logically, to engage in

theoretical reasoning and introspection, they develop outlook and attitude to life, the motivation in choice of the core activities, "form elements of research skills, the ability to build life plans and to develop moral ideals' [9, p. 6]. The leading activity of them is educational and professional. This specific feature of adolescence gives evidence of learning awareness, purposefulness of gaining knowledge. On the other hand – the simultaneous interest in different spheres of activity, which indicates the instability of interest and, accordingly, the problem of choosing a future profession.

As practice shows, the choice of professional educational institution does not mean that a man has made a conscious choice of profession. "Graduates, making a professional choice in difficult socio-economic, psychological conditions are often not prepared to find the best way in terms of their individual qualities and social opportunities for their version of the career path. However, with the choice of profession students face in an age when they are not yet aware of all the consequences of the decisions taken in their youth" [20, p.4].

Self-determination is a process of conscious creative choice and the subsequent formation of a person's active life position, on the basis of which a person develops and implements a range of possible actions in specific situations. Vocational self-determination is a multi-stage process of forming a personal relationship to the professional work and the way of human self-realization, coordination of intrapersonal, social and professional needs. It involves self-sufficient and informed search of meanings of the work a person does, and all activities of daily living in order to form the inner readiness of the person to build, correct and implement self-development perspectives.

Problem of students' vocational self-determination solution must be in the course of specially organized activities – the system of vocational guidance, representing a range of measures to assist in choosing a profession. It is specially organized, coordinated work of the class teacher, pupils, parents, subject teachers with pupils about finding opportunities in "proximal development zones' of personal and professional perspectives, pupils readiness formation in the planning, implementation, professional and educational path, overcoming the problem situations of professional choice.

Leading tasks of career guidance are:

– To generate a positive attitude to work;

– To teach to understand the content of professional activity and correlate requirements of profession with individual qualities;

– To create the need in awareness and assessment of one's personality and skills.

2. Methods

2.1. Motivation as a means of formation of the person's artistic and creative orientation

When going to college focused on training of specialists in the field of art, enrollees need to have a certain amount of knowledge and skills in their chosen type of artistic activity, correlating it with their own skills and inclinations. In this connection there is need for the development of the younger generation of artistic and creative orientation in choosing their future profession.

By definition of P. N. Osipov, "Orientation of the person – this is what a man wants, something that he strives for, his interests, inclinations, beliefs, ideals, which express his outlook. Orientation of the person defines the purpose of life and the leading motives (driving forces, causes) of human behavior" [19, p. 16]. Artistic and creative orientation serves as one of the structural elements of the whole person and determines the dynamics of creative process in any field of artistic activity.

The components of artistic and creative orientation are the need – the motive – the goal – the conditions and correlated with them – the action – the operation. The fundamental characteristic of this pattern acts as a need for motive cause of artistic and creative activities.

The needs are the driving force of any activity, they determine its nature and content. According to the hierarchy of needs by A. Maslow, for a person engaged in artistic activities, along with the basic needs, a large development get high level needs – spiritual needs: cognitive, aesthetic and self-actualization [15, p. 447]. They are characterized by a high level of personal development. Aesthetic needs motivate people to work with a position of the beautiful, from a position of moral principles. These needs are directly related to artistic creativity: the contemplation of the beautiful and implementing it into an art form by the laws of art, as well as in getting satisfied from the process of artistic activity. Human needs in self-actualization express the human desire for personal improvement, desire to achieve excellence in chosen activity, which is associated with the development of the individual's orientation [5, p. 38].

The repletion of wants object becomes motive power and activity motive. By A. N. Leontiev definition: "The motive is objectified need, meaning the inner conscious motivation, reflecting the readiness for action" [12, p. 447]. The motives may be more or less conscious and unconscious. The main role of the person's orientation belongs to the conscious motives, when not only the purpose and results of activity are realized, but also the reality of this goal's fulfilment, when a person is aware of what motivates him to work. Stable motives, independent of the current situation make it possible to save personal orientation. A. K. Markova said: «… motivation of education consists

of a series of motives, constantly changing and entering into a new generation with each other. Therefore, the formation of motivation is not simply an increase of the positive or deepening of the negative attitude towards education, but standing behind it the complication of the motivational sphere structure and motives it includes' [14, p. 87]. For the full development of artistic orientation of the individual, fairly stable motives for a long time to be engaged in artistic activities with the desire to achieve certain results, are required. A specific aspect of the process to assist in professional self-determination is a transformation of the unstable external stimuli into the internal sustainable actions, motives in a situation of choice. It is completed after all with building a personal professional perspective or individual educational trajectory.

The success of any activity is associated with setting a goal and strong-willed effort to achieve it. Consciously set goals are achieved through human interaction with the environment, through the activities.

The aim of the development of artistic and creative orientation in preparation period for entry into university is to assist enrollees in the future professional development, adapting to the new conditions of learning.

2.2. Art and creative skills as the motivation of the individual to art education

The problem of the individual's artistic orientation is inextricably intertwined to the presence and productive development of artistic abilities. B. F. Lomov explains this by saying that the person is characterized not only by the fact of what he or she wants and strives for, but the fact that he or she can [13, p. 27].

The abilities are mental qualities and properties of a man, which appear to commit a certain type of job. The ability of a particular artistic activity is a prerequisite for the implementation of this activity as a creative work. By definition of V. I. Andreev, creative abilities are "synthesis of the properties and features of the individual, characterizing the degree of compliance with the requirements of a certain kind of creative activity and causing the level of performance" [2, p. 29].

The abilities in the visual arts V. I. Kireenko associates with the peculiarities of perception for image purposes. It is the ability of holistic or synthetic vision and vivid visual memory. Holistic vision of the depicted object makes it possible to correctly determine the proportions, correctly express illumination relations of different surfaces of depicted form [7, p. 42].

V. S. Kuzin writes down to the artistic abilities the following

properties:

– The properties of artistic imagination and creative thinking, ensuring the selection of the main things, the most significant and specific in the phenomena of reality, concretization and generalization of the artistic image, creating an original composition;

– Emotional attitude to the perceived and depicted phenomena;

– Volitional artist's personality characteristics, ensuring the practical realization of creative ideas

– High sensitivity of the visual analyzer, increasing in the course of graphic activity (sense of form, sense of color, sense of proportion, line);

– Rapid acquisition of new techniques in the study of a variety of techniques in drawing and painting, high sensorimotor features the artist's hand [11, p. 212].

To develop human artistic ability can only the activity that is creative, having a certain level of difficulty, motivation and emotional mood in the course of this activity, and at the end of it. Such activities should be aimed at the creation of something new, at receiving new knowledge and finding new opportunities. Efforts to overcome the difficulties encountered, are a strong stimulus to engage in this activity. The feeling of satisfaction on the results achieved increases self-esteem, level of aspiration, and generates confidence.

The presence of certain artistic abilities stimulates the desire and interest in artistic activities. In turn, as a consequence of the new knowledge acquisition and applying it in practice, we can talk about increasing the level of interest and motivation on artistic activity. The development of motivation is a shaping factor in the self-realization of enrollees and strengthening their interest in artistic activity, and thus contributes to the development of artistic and creative orientation. Help in the development of artistic and creative orientation is at this age contributes to the interests and aspirations related to the future professional activity.

2.3. Special aspects of subject oriented art instruction in terms of networking cooperation of educational institutions

Project specific training is a system of pedagogical, psychological and educational, informational and organizational activities that promotes self-determination of senior pupils of the primary school in relation with chosen by the main directions of the future education and the broad scope of future professional activity. Profilisation of education at the senior level puts the graduate of the main level to have to commit a responsible choice – preliminary self-determination with respect to the profiled direction of their own activity.

Subject oriented instruction Objectives:

– To provide in-depth study of specific subjects of complete general education program;

– To create the conditions for a significant differentiation of senior pupils' training content with broad and flexible opportunities of configuring their individual educational programs;

– To contribute to the establishment of equal access to education for various categories of students according to their abilities, aptitudes and individual needs;

– To enhance possibilities of students' socialization, to ensure continuity between the basic and vocational education, better prepare high school graduates for mastering of higher education programs.

Subject oriented instruction involves appropriate staffing and good material and technical base. However, the necessary conditions can not always be created within a single educational institution. Therefore, for the organization of high school students quality education it becomes appropriate to use educational resources of higher education institutions. Interaction of educational institutions provides students with more opportunities of choice training courses and educational programs they need, and creates favorable conditions for the profession-oriented, professional and social self-determination of graduates.

Educational subject oriented instruction programs, implemented on the basis of higher education institutions may include, as a rule, one or more of the following substantial components:

– Training courses: (core academic subjects corresponding to the aesthetic-artistic specialization and having a practice-oriented focus);

– Psycho-pedagogical support of professional self-determination of students (diagnostic, consulting, training, information work with parents, etc.);

– Design and research activity of students, completing with product defence, prepared by students (abstract, practically significant project, a research report, creative work, etc.).

Specialized courses in the field of art education include such subjects as: formation products of arts and crafts and folk art, costume and accessories art designing, graphic design, etc.

In the process of learning of these subjects is the development of creative skills, worldview, formes aesthetic needs and artistic taste, increases the level of motivation to engage in the arts, the need for artistic activity. Practical exercises carried out in workshops of higher education institutions help students to adapt to the educational environment of high school, make it possible to estimate the level of essential knowledge and skills on the example of works by students.

Education in the specialized class saves in the early adolescence of hasty decisions, when the interest has the nature of short-term

avocations and is based on external attractive signs of profession, but not supported by the stable interest in it. It also helps students to understand the field of application of their capabilities and skills to acquire the necessary professional skills, sufficient to achieve the goal of a successful entrance to the university and the future vocational education.

2.4. Specificity of training courses on creative test for the entrance to the university

School graduates entering the university to artistic specialties have different levels of artistic skills, one group of students trained in institutions of additional education, the other – does not have the necessary drawing skills. But all the enrollees feel the need to prepare for the creative tests.

The substantial side of examination tests is influenced by the specificity of educational institutions: traditional exam on “painting”, “composition”, “drawing”. At that a set of disciplines is suffering some changes, taking into account the specialization of the institution, selected for entering. But an examination on drawing is fundamental in all educational institutions, engaged in the reception of enrollees for artistic professions. Requirements for the exam on drawing are based on an academic approach. Changes only the complexity of the image object (a still life of geometric figures, image of antique plaster cast of the head or capitals drawing, plaster ornamentation), the requirements for its graphic execution.

Preparatory courses are directed not only to fill “gaps’ in knowledge and skills of students, but also on the formation of the ability to learn, need to improve themselves, develop their abilities and inclinations. The training program at the training courses includes training materials necessary for passing the entrance exam on drawing and involve basic artistic skills as the initial stage of training in high school.

Drawing has a lead role in artistic education, it is among the number of specialized disciplines that require constant improvement and finding new and more effective forms and methods of education. Drawing classes help to learn and master the reality in various types of spatial and plastic arts, promote the mastery of creative work methods in artistic activity, methods of project graphics, develop a professional perception and creative thinking. The main means of expression of drawing (a point, a line, a contour, a silhouette, a plane, etc.) form the basis of any image. V. A. Korolev said: “Drawing is not only an art but also a science, learning to think by a form, to understand the structural basis, to portray the plastic structure of the objects on the plane” [10, p. 3].

To achieve a high level of examination drawing, enrollees need to master a number of methodological principles of academic drawing implementation. Generally accepted and proven practices include methods of learning drawing:

– Making educational productions from nature;

– A successive change of tasks with the gradual complication;

– Frequent training in drawing in fulfilling long-term and short-term tasks;

– Demonstration of visual materials;

– Theoretical knowledge on studied topics.

Methods of education and methodical principles of drawing are closely associated with each other, since each method is a combination of techniques in a particular system. Methodical principles express certain objective laws of conducting work on the drawing.

The methodical principles of teaching drawing are:

– *The principle of flow of the drawing execution.* It must be carried out with the first training steps on the basis of the particular principles of drawing: from the total – to the private, from the larger form – to smaller, from the main – to the secondary.

– *The principle of the compositional picture in the format.* It requires a specific order of work, making it possible to solve the problem of three-dimensional objects depiction on a plane of the sheet.

– *The principle of drawing symmetrical paired forms*. Most objects have a symmetrical pair form:. household items, a human head, etc. The essence of the principle is to trace and draw paired and simmetrical forms simultaneously at the same time in accordance with each other and the whole on the basis of comparison.

– *The principle of constructive analysis of the form in the picture*. It must take into account the relationship of elements, not only in space but also in the constructive-structural terms.

– *The principle of tonal drawing solution.* Based on the study of laws of illumination.

– *The principle of integrity of the image.* It requires the ability to find the relationship and details' intersubordination loyal relationships between the main and secondary.

With the accumulation of scientific knowledge and practical skills enrollees develop their creativity and visual memory, the ability to observe and analyze the surroundings. Movement of hands during long-term repeatitions by a definite plan "hand-eye" are strengthened and become automatic, allowing to combine educational and creative tasks, which is the ultimate goal of the process of developing technical skills. New technical capabilities and creative experience make it possible to decide the next creative tasks, i.e they contribute to further

improvement in creative painting [22, p. 2158].

2.5. The complex of special tasks to train academic drawing on preparatory courses

Academic painting aims to study and identify the properties of objects and phenomena of reality. The leading place is occupied by "constructive drawing", allowing to represent the visible and invisible adumbration of forms, to understand the reason that created the object, to pierce into the essence of things, to analyze them [16, p. 27]. First, simple flat and three-dimensional shapes should be studied, and then more complex. The error of the most of enrollees is that they represent only the visible parts of the object, not realizing its internal structure. Therefore, at the initial stage they perform the task of drawing a sphere based on a cube, the cylinder based on four-sided prism, hexagonal prism, based on the cylinder, square, circle, triangle, trapezoid and so on. It is necessary to construct three-dimensional objects on the plane using axes, diagonals and finding nodal points.

Linear constructive drawing is based on drawing the forms through. It teaches not only to reproduce the image resemblance to the real object, but to see and reflect on the plane its internal structure. Linear constructive drawing teaches us to think, to understand the commonness of constructive objects' structure, patterns of forming the objective world, the relationship between forms the masses.

The use of simple graphical tools (line, bar, point) makes it possible to focus on the study of the fundamental laws, methods and means of the composition (the balance, integrity, composition center, contrasts and nuances, rhythm, symmetry and asymmetry, motion transfer, etc.) [8, p. 204]. The ability to see the object, its form and proportions, its position in space is acquired as a result of a long learning process. No one can expect good results in the art of drawing performance in the early stages of training. Not all, even as a students, studying for several years in high school, get a high image technicality.

2.6. Pedagogical conditions conducive to the development of the artistic orientation of enrollees

For efficiency of enrollees' artistic and creative orientation development in the drawing learning process, the pedagogical conditions and requirements for the organization of the educational process should be determined:

– The creation of positive motivation in the training of artistic activity within a specially organized educational environment;

– Ensuring successful completion of the adaptation period in the

period of subject oriented instruction and training courses;

– The implementation of self-organization and self-control of artistic activity as the main way to deepen the vocational self-determination.

In the framework of the first pedagogical condition the following ways and means of forming a stable positive motivation for artistic activity can be suggested:

– Completeness of the educational material content in the area of drawing and the interest of students in its learning;

– Development of methods of teaching and creative work;

– Specially organized educational artistic environment;

– The role of evaluation and self-assessment in the development of motivation for artistic activity.

The second condition for the artistic orientation development of enrollees is to ensure successful completion of an adaptation period by enrollees in the period of school education and training courses. Adaptation is considered as a socialization of the individual, through which people learn to communicate effectively with each other. When an individual enters certain social environment, he masters skills and abilities of practical and theoretical activities, he learns human relations culture, certain social norms of behavior [23, p. 1501].

There are three adapting components: educational-cognitive, socio-psychological and vocational. Educational and cognitive adaptation is associated with the change of the basic forms and methods of education. Socio-psychological adaptation is composed of interpersonal relationships – an adaptation to each new team and adaptation to the new teacher. Adapting to a new team will also depend on the initial level of knowledge and skills in drawing. Enrollees with a good grounding in drawing would feel more confident, rather than those who have a low level of training. On how long does the adaptation to the social environment depends the success of training. Adaptation result will be shown in the “adoption of rules, functions, requirements, learning content, methods, forms of professional activity” [17, p. 113].

The third condition for the artistic orientation of enrollees is the implementation of self-organization and self-control of artistic activity. Self-organization is “the activity and the ability of the individual, associated with the ability to organize himself, which are shown in the purposefulness, activity, validity of motivation, planning his activities, independence, quickness of decision-making and responsibility for them, critical evaluation of the results of his actions, a sense of duty” [18, p. 242]. Independence is one of the leading qualities of the person, which is expressed in the ability to set a specific goal, to insist its implementation on their own, to take

responsibility for their activities, to act consciously and proactively not only in familiar surroundings, but also in new condition, requiring non-standard solutions.

The idea of self-awareness is considered as realization, evaluation and control by the subject of his own actions, mental processes and states. Self-control is determined by society requirements for human behavior. Actualization of self-control and self-analysis is an integral part of self-development that is consonant with its self-realization, increase interest in artistic activities in the learning process at the preliminary courses.

Creating a situation of success and positive motivation in learning activities affect the successful completion of the adaptation period in new environment of learning, which in turn is an incentive to maintain the interest in artistic activity. It helps the full inclusion of enrollees in independent work, in the process of self-organization and self-examination of their activities, which in turn contributes to the personal fulfillment of the enrollee and the development of artistic and creative orientation.

3. Results

Searching for the ways to implement himself a young man has to take into account his actual and future opportunities and make a conscious choice between the educational institutions in order to obtain his future profession. Universities, aimed at training professionals in arts, possess their own specifics and require applicants to own a certain amount of knowledge and skills in their chosen type of artistic activity. In this connection, pupils early profilisation, oriented to the effective preparation graduates to the mastering of higher arts education programs, is very important. Profession-oriented subjects training, conducted as a part of courses by teachers of higher educational institutions, promotes the development of creative abilities and stimulate the interest and the motivation to an artistic activity and, consequently, the formation of artistic and creative orientation. This is a determining factor in professional self-determination of enrollees and profession selection in arts.

Preliminary training courses aimed at preparing enrollees for creative exams in profession-oriented subjects and it's important for students to learn successfully in their freshman years. Higher education environment has an additional impact on professional choice. By such means of impact on the students' profession selection could be used:

– drawing and other profession-oriented subject trainings take place in the same specially equipped for this profile training classrooms in which the students are learning;

– viewing the exhibition samples of educational and creative students works allows to get acquainted with the substantive aspects of the stages of artistic training and the end result of vocational training [21, p. 2345].

4. Discussion

Teaching practice in art education reveals a complex relation system between the presence of the students developed artistic and creative abilities and learning outcomes. Students with an insufficient level of creative abilities under certain conditions (in particular in the high interest of the individual to a specific activity) could switch on so-called “compensatory mechanism”. Lack of capacity in this case is compensated with the development of motivational sphere (interest in the subject, awareness of the profession selection and other). It allows to achieve great success. This fact indicates that the leading aspect is the development of professional motivation. Student awareness of the correct profession, its attractiveness, its importance and solemnity affects the positive attitude toward the training and the training outcomes.

5. Conclusion

The choice of future profession is one of the most difficult tasks of the school graduate. In this regard, great value has subject oriented instruction, built on the relationship of educational institutions. This gives a wide choice of courses and educational programs required for enrollees, and creates favorable conditions for vocational self-determination of graduates. Specialized academic subjects (“Formation of arts and crafts and folk art products”, “Artistic design of costume and accessories”, “Graphic Design” and so on) with practice-oriented focus promote the creative skills development, worldview, formation of aesthetic needs and artistic taste, increase the level of motivation to engage in the arts. Development of motivation is a determining factor in the self-realization of enrollees and strengthening their interest in artistic activity, and thus it contributes to the development of artistic and creative orientation.

For the development of artistic and creative orientation of enrollees the following components are required:

– The presence of a stable interest in artistic activities;

– The need for vocational self-determination, related to the need for artistic activity;

– Positive motivation for art classes (activeness in education and creative graphic);

– Artistic training (development of knowledge and skills on the image).

Formation of vocational artistic and creative orientation of the person in the graphic activity is connected with the artistic and imaginative perception of the world and the mandatory development of skills. It is very important not only the presence of special abilities, but the desire of the individual to achieve results in the chosen field of art, their motives. Preliminary courses are considered as an important period of adaptation to the new educational process' conditions, the link between schooling and education in the university, contributing to vocational self-determination of enrollees.

References:

1. Ananiev, B. G. Favorite Psychological Works / B. G. Ananiev. – M.: Pedagogy, 1990. – 227 p.
2. Andreev, V. I. Pedagogy: Bootcamp for creative self-development / V. I. Andreev. – Kazan: CIT, 2003. – 608 p.
3. Baydenko, V. I. Competence approach to the design of the state educational standards of higher professional education (methodological and methodical questions): Manual. 2nd ed. – M.: Research center of problems of training quality, 2005. – 114 p.
4. Batsyna, O. A. In Focus – the embodied idea of artists-stylists of Arts Faculty of Altai State University // Cultural Heritage of Siberia. – 2014. № 16. – P. 235–239.
5. Vygotsky, L. S. Art Psychology / L. S. Vygotsky. – M.; 1968. – 217 p.
6. Gorbacheva, E. Y. Features of pre-training as a component of professional education // Person, family and society: questions of pedagogy and psychology: Articles from V International Scientific-Practical Conf. Part I. – Novosibirsk: SibAK, 2011. – P. 112–116
7. Kireenko, V. I. Psychology of abilities to fine art activity / V. I. Kireenko. – M.: 1959. – 272 p.
8. Kiseleva, N. E., Shokorova, L. V. Decorative composition as a means of designers' creative thinking development // Historical, philosophical, political and juridical sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice. Tambov: Publishing House «Gramota». – 2014. 9 (47). – P. 203–205.
9. Kon, I. S. Psychology of senior high school student: A Handbook for Teachers. – M.: Education, 1980. – 192 p.
10. Korolev, V. A. Exercise drawing. – M.: Visual Arts, 1981. – 128 p.
11. Kuzin, V. S. Psychology of Art: a textbook for art schools / V. S. Kuzin. – M.: Education, 1982. – 256 p.
12. Leontiev, A. N. Activities. Consciousness. Personality. – M.: 1975. – 107 p.
13. Lomov, B. F. Methodological and theoretical problems of

psychology / B. F. Lomov / Edited by Y. M. Zabrodin, E. V. Shorohov. – M.: Nauka, 1984–444 p.

14. Markov, A. K. Formation of motivation to Learn. M., 1990. – 376 p.

15. Maslow, A. Motivation and Personality / A. Maslow. – 3rd Ed. / Transl. from English. – SPb.: Peter, 2007. – 352p.

16. Medvedev, L. G. Academic drawing in the process of art education. – Omsk: Publishing House «Nauka», 2008. – 290 p.

17. Menshenina, I. S. Professional orientation of enrollees in the classroom for drawing // Siberian Pedagogical Journal: Scientific Edition / Edited by T. A. Romm. – Novosibirsk: Publishing House of NSPU, 2014. – Vol. 3. – P.113–115.

18. Nevolina, V. V. Interrelation of valuable orientations and motivation in the student age // Materials of the XI International scientific-practical conference «The scientific community of XXI century. Humanitarian sciences». Novosibirsk:. «Seebach», 2013. – P. 242–246.

19. Osipov, P. N. Encouraging of self-improvement of students / P. N. Osipov. – Kazan: Karpol, 1997. – 215 p.

20. Step into adulthood: professional self-determination of pupils. Toolkit for teachers of educational institutions to work with students. Ekaterinburg. 2011. – 67 p.

21. Shokorova, L. V., Mamyrina, N. S. Professional and artistic education of future folk artists in the process of drawing training // Man In India, 96 (7): 2345–2356

22. Shokorova, L. V., Turlyun, L. N. Shaping of Arts and Crafts Objects Using Computer Graphics // International Journal of Applied Engineering Research ISSN 0973–4562 Volume 11, Number 4 (2016) pp 2185–2190

23. Nekhvyadovich, L. I., Chernyaeva, I. V. Experience and Perspectives of Art History Development in Educational Space of Siberia at the Turn of XX–XXI centuries // International Journal of Environmental & Science Education. – 2016. – V. 11, Is. 7. – p. 1501–1507.

Раздел III. Персоналии

Слово о художнике (К шестидесятилетию со дня рождения Е. П. Никитиной)

Творчество Елены Никитиной не остаётся незамеченным, в последнее десятилетие особенно, и находит своё место в художественной жизни Алтая. Оно всё более привлекает внимание как зрителей, так и искусствоведов. Всматриваясь в неповторимые образы цветов и пейзажей, написанные на шёлке, в портреты близких ей людей и портреты участников Великой Отечественной войны, нельзя не ощутить, что перед нами результат большого труда, в котором проявляется истинное мастерство и неподражаемый художественный стиль.

Развитие и становление творчества художницы происходило в сложное время. В конце XX века произошли кардинальные изменения во всех сферах общественной и экономической жизни страны. Информационные потоки, которые лавиной обрушились на нас во второй половине 80-х годов XX века, не могли не повлиять на мировоззренческие устои. В начале 90-х годов влияние идеологических и социальных установок, сформированных в недрах социализма, рухнуло. Менялись мировоззренческие установки, идеалы высокой гражданственности, труда на благо общества, человека-героя, питавшие искусство соцреализма, канули в невозвратное прошлое. Ощутимые изменения, усовершенствования, отвечающие современным требованиям времени, произошли и в художественной жизни Алтая. Модернизация затронула различные направления художественной деятельности. Те тенденции, которые оставались в тени в 1970–80-е годы, стали проявляться в работах алтайских художников. Новым явилось то, что был принят факт свободы творчества: искусство может быть разным, так как способ восприятия и воспроизведения действительности как реализация личностного творческого потенциала, является сугубо индивидуальным и неповторимым [7, с.21].

Творчество Елены Павловны как никакое другое гармонично вписалось в современный ритм. Именно она одним из первых художников на Алтае активно применяет в своих работах акриловые пигменты – продукт нового времени. Именно она является одним из родоначальников модернизации художественной формы: её работы пишутся уже не только на холсте, но и на ткани – шёлке. Её творчество – это поиск новых форм анализа действительности, который вписывается в

изменения культурного контекста, произошедшие на рубеже веков. В сложившейся современной экономической обстановке значительное влияние на культурную жизнь страны, края оказывает складывающийся художественный рынок, связанный с товарооборотом произведений изобразительного искусства и услуг по выполнению художественных работ, основным механизмом которого является выставочно-коммерческая деятельность [2, с. 187]. Происходит активное участие художников в этом процессе на Алтае, и Елена Павловна становится одним из заметных авторов, чьи произведения пользуются спросом на художественном рынке. Её работы экспонируются в известных арт-галереях, на выставочных площадях музеев и залов города Барнаула, а также за рубежом.

Е. П. Никитина родилась 19 марта 1950 года в совхозе Гутовский Тогучинского района Новосибирской области. С раннего детства она любила рисовать и лепить. Художественное образование Елена Павловна получает в Бийском педагогическом училище на художественно-графическом факультете под руководством заслуженного художника России В. М. Филиппова, которое успешно оканчивает в 1971 году. Продолжила образование Елена Павловна на художественно-графическом факультете Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена (ныне Санкт-Петербургский педагогический университет им. А. И. Герцена), испытав благотворное влияние таких преподавателей, как живописец В. В. Чиков, график К. О. Почтенная, профессор, заслуженный художник России А. С. Смирнов и др. Получив высшее художественно-педагогическое образование в Ленинграде, в 1982 году Елена Павловна возвращается на Алтай [8, с.124].

По возвращении в Барнаул в течение десяти лет, с 1982 по 1991 год, Елена Павловна работала художником-графиком в издательстве «Алтайская правда», где она создавала «лицо» рекламной газеты «Алтайская неделя» [11, с.11]. Именно в эти годы Елена Павловна применяет и совершенствует свои знания и навыки, обогащает свой творческий опыт в графике, декоративном преобразовании натурных рисунков, стилизации природных источников – цветка, листа, животных и т. п. Интерес к анатомии человека, его пластике, профессиональное владение главным выразительным средством графики – рисунком позволило Елене Павловне создать серию рисунков пером «Хирурги» (1997), «Адам и Ева» (1995), «Сосуды» (1999) [11, с.8]. В этих рисунках не только раскрывается психологическое состояние человека, но и подчеркивается певучесть и динамичность перовой линии, а также приводятся к

лаконичности выражения формы, которая носит декоративно-лирический характер, несёт в себе пластику, гибкость и лёгкость.

Графический цикл иллюстраций к стихам С. Михайловой «Струны души» (1998) и «Именем любви» (2007) [11, с.10] открывает нам увлечение художницы поэзией линии, пером и тушью. Насколько богата графическая техника в своей способности выразить содержание произведения и духовное состояние художника, мы можем наблюдать в работах Е. П. Никитиной. Виртуозное владение языком линий, штрихов и пятен, соотношением чёрного и белого не только позволяет Елене Павловне достичь в иллюстрациях к сборнику «Именем любви» символичности, но и придает большую весомость, статичность композициям. В этих рисунках линии более нагружены, вводятся пятна, что придает работам большую динамичность, нежели в рисунках-иллюстрациях к «Струнам души», где преобладает более лёгкая линия. Особенностью графического языка в этих произведениях является условность, стремление художницы к лаконизму, недосказанности, что оставляет простор воображению. При составлении графических композиций в иллюстрациях Елена Павловна не стремится заполнить всю поверхность листа, оставляет местами белую поверхность бумаги, которая играет такую же активную роль, как и разнообразные материалы, используемые ею.

Невозможно оставить без внимания графические работы Е. П. Никитиной, выполненные в 1996 году. Это иллюстрации к автобиографической повести Анны Васильевны Никитиной – мамы Елены Павловны «Весна, которой не было». Произведение с иллюстрациями к нему было напечатано в краевом издании журнала «Барнаул» в том же году [11, с. 9]. В иллюстрациях к этому произведению основную роль наряду с линией играют такие средства выражения, как штрих, тональный переход от штриха к чёрному пятну. Художник использует здесь линию воздушно-пространственную, что отражает хоть и тяжёлую, но все-таки юность автора повести.

В своих графических работах Елена Павловна использует в основном сухие рисовальные техники: рисунки графитным и итальянским карандашами, рисунки углём, сангиной, соусом, пастелью, в которых преобладает рисунок линейный или штриховой. Но в своём творчестве она применяет и мокрые техники: тушь, акварель, сепия и др., что даёт ей возможность работать пятном с помощью кисти.

В течение всего творчества художник работает в ленинградской технике акварели, которую она освоила за годы учёбы в Санкт-Петербурге. Лиризм, светлость, гармония –

основные состояния и настроения натюрмортов и пейзажей Е. П. Никитиной. Творческая индивидуальность её особенно глубоко раскрывается в конце 1990-х – начале 2000-х годов, когда происходит неизбежное: в русло её искусства чистой рекой вливается тема цветов Горного Алтая («Цветущий Алтай» (2003), «Подсолнухи» (2004), «Яблони в цвету» (1999), «Рябиновый букет» (2004), «Багульник алтайский» и ряд других работ) [8, с. 124]. В цветочных натюрмортах происходит освоение техники свободной росписи по шёлку, которая теперь представляет собой эксперимент взаимодействия краски и ткани, таких отличительных от акварели и бумаги, эксперимент в достижении особой степени выражения настроения новыми средствами [8, с. 125]. Свободная роспись по шёлку настолько увлекает Е. П. Никитину, что становится неотъемлемой частью творчества художника. Невероятные возможности и сложности во взаимодействии красок и шёлка как материала заставляют художника применять импровизацию в написании своих работ, позволяют ей использовать новые средства выразительности, а именно – акриловые краски, специальные краски для росписи по тканям, такие необычные и непривычные для нашего восприятия. Несмотря на то, что акриловые краски по своей структуре предназначены для декоративных работ, Елена Павловна с особым искусством выполняет ими в технике акварели живописные работы – пейзажи, натюрморты с цветами. Именно в цветочных натюрмортах раскрывается и воплощается всё мастерство и виртуозность владения Еленой Павловной этой более чем сложной техникой [11].

Цветы Горного Алтая, цветы садовые и цветы на газонах города занимают значительное место в творчестве Елены Павловны. В натюрмортах с цветами наблюдается реалистическое отображение действительности. С большой любовью и мастерством передаются материалы предметов: вазы для цветов из обычного стекла, фактура чаще всего шёлковых драпировок, что отражает тонкий вкус художника, а также фактура поверхности фруктов (вишни, алтайских яблочек-ранеток и др.), морских раковин, ниточек бус [6, с. 22]. Все это привлекает зрителя, останавливает у полотен художницы и заставляет задуматься о сущности жизни, о простой истине – о полноте бытия.

В последнее время особую группу работ Елены Павловны составляют деревенские пейзажи («Край ты мой заброшенный», 2008), лиричные по своему содержанию, насыщенные мягким светом и яркостью красок. Тема заброшенных домиков в деревне ли, в городе привлекала художницу на протяжении всего её

творчества. Щемящее чувство преходящего в нашей жизни, уходят не только люди, но и дома, вызывает желание, возможно, в последний раз прикоснуться к ним взглядом, запечатлеть на полотне покосившийся от времени дом, в котором прошла жизнь людей не одного поколения. Городской пейзаж («Сгоревший дом», 1996) с изображением огромных зданий-новостроек, соседствующих с грустными частными строениями, ждущих своего часа исчезновения, или деревенский пейзаж («Край ты мой заброшенный», 2008) с изображением старого домика, заросшего дикой травой, но такой яркой и многоцветной, что приходится щуриться в солнечный день, создают определенный контраст, противоречие, вызванное самой природой, общественным сознанием. Этот контраст, противоречие привлекают внимание художника, заставляют его воплотить увиденное на холсте. Серия акварельных работ «Край ты мой заброшенный» обращает зрителя к социальной проблеме, заставляет его задуматься о сущности жизни. В акварельных пейзажах Е. П. Никитиной наблюдается дикая, естественная природа, буйным, сильным, стихийным, завораживающим цветом поглощающая покосившиеся, заброшенные домики. При созерцании этих пейзажей хочется проникнуть в это буйство красок высокой травы, вдохнуть сладкий аромат дикой заросли, посидеть на заброшенной поленнице дров, услышать далёкий звон колоколов церкви. Солнечные, яркие, но в то же время спокойные и светлые краски цветов и деревьев на пейзажах Елены Павловны не могут избавить зрителя от тихой, щемящей грусти по отжившим свой век строениям, по совсем скорому туда невозвращению («Край ты мой заброшенный», 2008).

Небольшой водоём, деревенский дворик с поленницей дров посередине, стайка домашних гусей, синее море цикория на заливных лугах, буйство осеннего золота в кроне деревьев на окраине деревни – всё это несёт в себе спокойствие и умиротворенность сегодняшнего дня, и только широкая горизонталь подвижного предзакатного неба вносит в эту умиротворенность ощущение тревоги. Особенностью пейзажей Е. П. Никитиной является незримое присутствие человека: домашние животные во дворе дома, виднеющиеся из-за крон деревьев купола храма, ухоженные клумбы цветов в палисаднике деревенского дома [11, с. 11]. Необходимо отметить, что включение в пейзажную композицию жанровых мотивов (домашние животные: коза, гуси; ритмы крон деревьев и т. д.) принадлежит к устойчивым традициям русской художественной живописи (И. Поленов «Московский дворик» и др.). В целом, небольшие работы художницы, написанные в стиле реализма,

передают всю красоту и многоликость, казалось бы, незатейливого деревенского пейзажа Алтая, что так созвучно с неувядающими традициями русского искусства [11, с. 12].

Если натюрмортные композиции чаще вытянуты по вертикали, то в пейзажных полотнах наблюдается горизонтальный ритм холмов, ритм крон деревьев, заключенных в прямоугольнике. В основе пейзажей Елены Павловны лежат непосредственные наблюдения природы (диптих «Небеса» (2005). Она пишет этюды в любое время года. Пейзажным работам Е. П. Никитиной, как и её натюрмортам с цветами, по-прежнему свойственен лиризм, светлость ленинградской манеры исполнения, что всегда было присуще творчеству художницы.

Одной из граней творческой индивидуальности Елены Павловны является портрет. Преобладание станкового и малоформатного портрета в алтайской живописи характерно для творчества Е. П. Никитиной. Это даёт ей возможность глубже раскрыть внутренний мир, выразить специфическими художественными средствами (построение композиции, пространственные соотношения, колористический строй и др.) своё внутреннее состояние («Ожидание», 1991, «Портрет журналистки О. Шевчук», 1990 [11, с. 8], «Портрет художницы И. Щетининой», 2000 и др.). Автопортрет «Метаморфозы» (2008) привлекает наше внимание прочтением в нём возможности самоопределения в новых условиях существования. Через автопортретный образ у художника происходит формулирование новых творческих принципов. «Метаморфозы» – автопортрет-самовыражение, в котором проявляются попытки осознать собственное мироощущение и донести его до зрителя через образный диалог. В какой-то степени этот автопортрет можно отнести и к типу автопортрета-исповеди. Вполне очевидно мы наблюдаем в нём глубокий внутренний диалог художника с самой собой, в котором происходит соотнесение своего внутреннего облика с высшими ценностями жизни, что подводит зрителя к моменту философского размышления. В этом автопортрете ясно прослеживается концепция творческой личности. Он носит несколько романтизированный характер, что связано со стремлением подчеркнуть исключительный дар художника и определить своё место в социальном контексте. В целом автопортрет «Метаморфозы» выражает не столько конкретный образ, сколько палитру своих внутренних ощущений.

«Портрет матери (А. В. Никитиной)» по своей композиции построен в академических традициях: ясно, просто и убедительно. Фигура, изображенная крупным планом, доминирует в пространстве картины, наполненной мягким

светом. Главное в портрете – лицо, а в нём – задумчивый взгляд, отражающий всю глубину прожитой, такой нелёгкой жизни. Портретное сходство позволяет передать Е. П. Никитиной внутреннюю гармонию модели, её спокойствие и уравновешенность. Несомненно, в портрете Елена Павловна выражает своё душевное состояние любви и заботы по отношению к матери. В образе сдержанно выражено чувство собственного достоинства и благородства, ощущение того, что жизнь состоялась [11, с. 7].

В последнее десятилетие в алтайском изобразительном искусстве получил распространение портрет героической направленности. Это связано с замыслом Творческого объединения Союза художников России Алтайского края увековечить святую память о все чаще уходящих от нас героях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., Героях Славы локальных войн, потрясших нашу страну во второй половине XX века. Наряду с другими художниками края Елена Павловна принимает активное участие в этой акции, которая ежегодно проходит 9 мая. Из-под её руки выходит ряд графических портретов участников Великой Отечественной войны, которые имеют теперь историческое значение (Портрет А. И. Иванова, 2008 и др.) [10, с. 3–22]. В своём живописном мышлении при написании портретов Елена Павловна опирается на пластическую ясность формы, на академический стиль санкт-петербургской школы.

Невозможно оставить без внимания педагогический аспект, который тесно переплетается с судьбой художника Е. П. Никитиной. Елена Павловна – педагог-художник не только по образованию. Это педагог с большой буквы. Её педагогический талант вот уже десятый год служит студентам Института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета. Доцент кафедры изобразительных искусств Е. П. Никитина является опытным, компетентным, профессионально подготовленным специалистом для обучения и подготовки студентов архитекторов и дизайнеров высшей архитектурно-художественной школы. Активное участие в учебно-методической работе явилось залогом того, что Елена Павловна стала лауреатом III, IV, V Международных конкурсов по архитектурному рисунку за новаторство в области обучения студентов архитекторов и дизайнеров (2005 г.; 2007 г., Казань; 2009 г., Новосибирск), ведёт подготовку в школе-студии «САД», пользуется заслуженным авторитетом среди коллег и студентов [8, с.125].

С 2005 года Елена Павловна Никитина – член Союза

художников России, член Творческого объединения художников Алтая [4, с. 76].

Елена Павловна – интересный, увлекающий собеседник, что подтверждает интервью с ней [12, с. 4], [13, с. 4], [14. с. 4], с большой внутренней культурой, интеллектом, человек, любящий природу, восхищающийся жизнью и людьми. Это выражается во всем её творчестве, но наиболее полно – в живописи. Быть современной, чувствовать, удивлять, дарить фантазии и эмоции зрителю, студентам, преломлять мир через свою призму – стремление автора. Так живёт и работает художник и педагог Е. П. Никитина, чьё творчество обогащает палитру изобразительного искусства Алтая.

Список литературы:

1. Степанская Т. М. Описание и анализ памятников искусства: учебное пособие / Т. М. Степанская. – Барнаул, 2008. – 170 с.

2. Степанская Т. М. Свободный художественный рынок и развитие изобразительного искусства в России / Т. М. Степанская // Культурное наследие Сибири: избранные статьи и очерки. – Вып. 6–7. – Барнаул, 2005. – 200 с.

3. Степанская Т. М. Культурное наследие Сибири: избранные статьи и очерки. – Вып. 6–7 / Т. М. Степанская – Барнаул, 2005. – 200 с.

4. Художники Алтайского края: библиографический словарь. – Т. 2. – Барнаул, 2006. – 648 с.

5. Художники Алтая. XX век. – Барнаул, 2001. – 485 с.

6. Орловская Е. В. Алтайский живописный автопортрет в типологической системе / Е. В. Орловская // Культурное наследие Сибири: сборник научных трудов / под ред. Т. М. Степанской. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2008. – Вып. 9. – 162 с.

7. Кафедра изобразительных искусств. Институт архитектуры и дизайна АлтГТУ им. И. И. Ползунова. Живопись, рисунок, скульптура: каталог. – Барнаул, 2009.

8. Киселёва Н. Е. К вопросу о проблеме модернизации в изобразительном искусстве на Алтае в конце XX – начале XXI века / Н. Е. Киселёва // Вестник АлтГТУ им. И. И. Ползунова. – Вып. 1. – Барнаул, 2006. – 133 с.

9. PRO будущее: Институт архитектуры и дизайна АлтГТУ им. И. И. Ползунова: каталог. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2008. – 124 с.

10. Никитина Е. П. Краевая художественная выставка. Живопись, графика, скульптура, ДПИ: каталог 1941–1945. – Барнаул, 2008.

11. Никитина Е. П. Произведения художников Алтайского

края. Галерея портретов ветеранов Великой Отечественной войны 1941–1945: каталог. – Барнаул, 2007.

12. Никитина Е. П. Персональная выставка, посвященная 60-летию со дня рождения. Живопись, графика, текстиль: каталог. – Барнаул, 2010.

13. Влад Комяков. «Кафедра» студентов и преподавателей / В. Комяков // Вечерний Барнаул. – Барнаул, 2009. – 16 декабря (№ 189). – С. 4.

14. Павлов Н. Под знаком воды / Н. Павлов // Алтайская правда. – Барнаул, 2005. – 14 июля (№ 201). – С. 4.

15. Нина Осеева. Лёгкая рука / Осеева Н. // Алтайская неделя. – Барнаул, 2003. – 18–24 сентября. – (№ 172). – С. 12.

16. Елена Зотова. Поэтесса, художница, рыболов / Зотова Е. // Читай-город. – Барнаул, 2007. – 01 июня. – (№ 188). – С. 4.

Елена Никитина – художник и педагог

Творчество Елены Никитиной не остаётся незамеченным, в последнее десятилетие особенно, и находит своё место в художественной жизни Алтая. Оно всё более привлекает внимание как зрителей, так и искусствоведов. Всматриваясь в неповторимые образы цветов и пейзажей, написанных на шёлке, в портреты близких ей людей и портреты участников Великой Отечественной войны, нельзя не ощутить, что перед нами результат большого труда, в котором проявляется истинное мастерство и неподражаемый художественный стиль.

Развитие и становление творчества художницы происходило в сложное время. В конце XX века произошли кардинальные изменения во всех сферах общественной и экономической жизни страны. Информационные потоки, которые лавиной обрушились на нас во второй половине 80-х годов XX века, не могли не повлиять на мировоззренческие устои. В начале 90-х годов влияние идеологических и социальных установок, сформированных в недрах социализма, рухнуло. Менялись мировоззренческие установки; идеалы высокой гражданственности, труда на благо общества, человека-героя, питавшее искусство соцреализма, канули в невозвратное прошлое. Ощутимые изменения, усовершенствования, отвечающие современным требованиям времени, произошли и в художественной жизни Алтая. Модернизация затронула различные направления художественной деятельности. Те тенденции, которые оставались в тени в 1970–80-е годы, стали проявляться в работах алтайских художников. Новым явилось то, что был принят факт свободы творчества: искусство может быть разным, так как способ восприятия и воспроизведения действительности как реализация личностного творческого потенциала является сугубо индивидуальным и неповторимым. Творчество Елены Павловны как никакое другое гармонично вписалось в современный ритм. Именно она одним из первых художников на Алтае активно применяет в своих работах акриловые пигменты – продукт нового времени. Именно она является одним из родоначальников модернизации художественной формы: её работы пишутся уже не только на холсте, но и на ткани – шёлке. Её творчество – это поиск новых форм анализа действительности, который вписывается в изменения культурного контекста, произошедшие на рубеже веков. В сложившейся современной экономической обстановке значительное влияние на культурную жизнь страны, края

оказывает складывающийся художественный рынок, связанный с товарооборотом произведений изобразительного искусства и услуг по выполнению художественных работ, основным механизмом которого является выставочно-коммерческая деятельность. Происходит активное участие художников в этом процессе и на Алтае, и Елена Павловна становится одним из заметных авторов, чьи произведения пользуются спросом на художественном рынке. Её работы экспонируются в известных арт-галереях, на выставочных площадях музеев и залов Барнаула, а также за рубежом.

Е. П. Никитина родилась 19 марта 1950 года в совхозе Гутовский Тогучинского района Новосибирской области. С раннего детства она любила рисовать и лепить. Художественное образование Елена Павловна получает в Бийском педагогическом училище на художественно-графическом факультете под руководством заслуженного художника России В. М. Филиппова, которое успешно оканчивает в 1971 году. Продолжила образование Елена Павловна на художественно-графическом факультете Ленинградского педагогического института им. А. И. Герцена (ныне Санкт-Петербургский педагогический университет им. А. И. Герцена), испытав благотворное влияние таких преподавателей, как живописец В. В. Чиков, график К. О. Почтенная, профессор, заслуженный художник России А. С. Смирнов и др. Получив высшее художественно-педагогическое образование в Ленинграде, в 1982 году Елена Павловна возвращается на Алтай.

По возвращении в Барнаул в течение десяти лет, с 1982 по 1991 год, Елена Павловна работает художником-графиком в издательстве «Алтайская правда», где она создавала «лицо» рекламной газеты «Алтайская неделя». Именно в эти годы Елена Павловна применяет и совершенствует свои знания и навыки, обогащает свой творческий опыт в графике, декоративном преобразовании натурных рисунков, стилизации природных источников – цветка, листа, животных и т. п. Интерес к анатомии человека, его пластике, профессиональное владение главным выразительным средством графики – рисунком позволило Елене Павловне создать серию рисунков пером «Хирурги» (1997), «Адам и Ева» (1995), «Сосуды» (1999). В этих рисунках не только раскрывается психологическое состояние человека, но и подчеркивается певучесть и динамичность перовой линии, а также приводится к лаконичности выражение формы, которая носит декоративно-лирический характер, несёт в себе пластику, гибкость и лёгкость.

Графический цикл иллюстраций к стихам С. Михайловой

«Струны души» (1998) и «Именем любви» (2007) открывает нам увлечение художницы поэзией линии, пером и тушью. Насколько богата графическая техника в своей способности выразить содержание произведения и духовное состояние художника, мы можем наблюдать в работах Е. П. Никитиной. Виртуозное владение языком линий, штрихов и пятен, соотношением чёрного и белого позволяет Елене Павловне в иллюстрациях к сборнику «Именем любви» не только достичь символичности, но и придать композициям большую весомость, статичность. В этих рисунках линии более нагружены, вводятся пятна, что придает работам большую динамичность, нежели в рисунках-иллюстрациях к «Струнам души», где преобладает более лёгкая линия. Особенностью графического языка в этих произведениях является условность, стремление художницы к лаконизму, недосказанности, что оставляет простор воображению. При составлении графических композиций в иллюстрациях Елена Павловна не стремится заполнить всю поверхность листа, оставляет местами белую поверхность бумаги, которая играет такую же активную роль, как и разнообразные материалы, используемые ею.

Невозможно оставить без внимания графические работы Е. П. Никитиной, выполненные в 1996 году. Это иллюстрации к автобиографической повести Анны Васильевны Никитиной – мамы Елены Павловны «Весна, которой не было». Произведение с иллюстрациями к нему было напечатано в краевом издании журнала «Барнаул» в том же году. В иллюстрациях к этому произведению основную роль наряду с линией играют такие средства выражения, как штрих, тональный переход от штриха к чёрному пятну. Художник использует здесь воздушно-пространственную линию, что отражает хоть и тяжёлую, но все-таки юность автора повести.

В своих графических работах Елена Павловна использует в основном сухие рисовальные техники: рисунки графитным и итальянским карандашами, рисунки углём, сангиной, соусом, пастелью, в которых преобладает рисунок линейный или штриховой. Но в своём творчестве она применяет и мокрые техники: тушь, акварель, сепия и др., что даёт ей возможность работать пятном с помощью кисти.

В течение всего творчества художник работает в ленинградской технике акварели, которую она освоила за годы учёбы в Санкт-Петербурге. Лиризм, светлость, гармония – основные состояния и настроения натюрмортов и пейзажей Е. П. Никитиной. Творческая индивидуальность её особенно глубоко раскрывается в конце 1990-х – начале 2000 годов, когда

происходит неизбежное: в русло её искусства чистой рекой вливается тема цветов Горного Алтая («Цветущий Алтай», 2003, «Подсолнухи», 2004, «Яблони в цвету», 1999, «Рябиновый букет», 2004, «Багульник алтайский» и ряд других работ). В цветочных натюрмортах происходит освоение техники свободной росписи по шёлку, которая теперь представляет собой эксперимент взаимодействия краски и ткани, таких отличительных от акварели и бумаги, эксперимент в достижении особой степени выражения настроения новыми средствами. Свободная роспись по шёлку настолько увлекает Е. П. Никитину, что становится неотъемлемой частью творчества художника. Невероятные возможности и сложности во взаимодействии красок и шёлка как материала заставляют художника применять импровизацию в написании своих работ, позволяют ей использовать новые средства выразительности, а именно – акриловые краски, специальные краски для росписи по тканям, такие необычные и непривычные для нашего восприятия. Несмотря на то, что акриловые краски по своей структуре предназначены для декоративных работ, Елена Павловна с особым искусством выполняет ими в технике акварели живописные работы – пейзажи, натюрморты с цветами. Именно в цветочных натюрмортах раскрывается и воплощается всё мастерство и виртуозность владения Еленой Павловной этой более чем сложной техникой.

Цветы Горного Алтая, цветы садовые и цветы на газонах города занимают значительное место в творчестве Елены Павловны. В натюрмортах с цветами наблюдается реалистическое отображение действительности. С большой любовью и мастерством передаются материалы предметов: вазы для цветов из обычного стекла, фактура чаще всего шёлковых драпировок, что отражает тонкий вкус художника, а также фактура поверхности фруктов (вишни, алтайских яблочек-ранеток и др.), морских раковин, ниточек бус. Все это привлекает зрителя, останавливает у полотен художницы, заставляет задуматься о сущности жизни, о простой истине – о полноте бытия.

В последнее время особую группу работ Елены Павловны составляют деревенские пейзажи («Край ты мой заброшенный», 2008), лиричные по своему содержанию, насыщенные мягким светом и яркостью красок. Тема заброшенных домиков, в деревне ли, в городе, привлекала художницу на протяжении всего её творчества. Щемящее чувство преходящего в нашей жизни – уходят не только люди, но и дома – вызывает желание, возможно, в последний раз прикоснуться к ним взглядом, запечатлеть на полотне покосившийся от времени дом, в котором прошла жизнь

людей не одного поколения. Городской пейзаж («Сгоревший дом», 1996) с изображением огромных зданий-новостроек, соседствующих с грустными частными строениями, ждущих своего часа исчезновения, или деревенский пейзаж («Край ты мой заброшенный», 2008) с изображением старого домика, заросшего дикой травой, но такой яркой и многоцветной, что приходится щуриться в солнечный день, создают определенный контраст, противоречие, вызванное самой природой, общественным сознанием. Этот контраст, противоречие привлекают внимание художника, заставляют его воплотить увиденное на холсте. Серия акварельных работ «Край ты мой заброшенный» обращает внимание зрителя к социальной проблеме, заставляет его задуматься о сущности жизни. В акварельных пейзажах Е. П. Никитиной наблюдается дикая, естественная природа, буйным, сильным, стихийным, завораживающим цветом поглощающая покосившиеся, заброшенные домики. При созерцании этих пейзажей хочется проникнуть в это буйство красок высокой травы, вдохнуть сладкий аромат дикой заросли, посидеть на заброшенной поленнице дров, услышать далёкий звон колоколов церкви. Солнечные, яркие, но в то же время спокойные и светлые краски цветов и деревьев на пейзажах Елены Павловны не могут избавить зрителя от тихой, щемящей грусти по отжившим свой век строениям, куда уже невозможно вернуться («Край ты мой заброшенный», 2008).

Небольшой водоём, деревенский дворик с поленницей дров посредине, стайка домашних гусей, синее море цикория на заливных лугах, буйство осеннего золота в кроне деревьев на окраине деревни – всё это несёт в себе спокойствие и умиротворенность сегодняшнего дня, и только широкая горизонталь подвижного предзакатного неба вносит в эту умиротворенность ощущение тревоги. Особенностью пейзажей Е. П. Никитиной является незримое присутствие человека: домашние животные во дворе дома, виднеющиеся из-за крон деревьев купола храма, ухоженные клумбы цветов в палисаднике деревенского дома. Необходимо отметить, что включение в пейзажную композицию жанровых мотивов (домашние животные: коза, гуси; ритмы крон деревьев и т. д.) принадлежит к устойчивым традициям русской художественной живописи (И. Поленов «Московский дворик» и др.). В целом, небольшие работы художницы, написанные в стиле реализма, передают всю красоту и многоликость, казалось бы, незатейливого деревенского пейзажа Алтая, что так созвучно с неувядающими традициями русского искусства.

Если натюрмортные композиции чаще вытянуты по

вертикали, то в пейзажных полотнах наблюдается горизонтальный ритм холмов, ритм крон деревьев, заключенных в прямоугольнике. В основе пейзажей Елены Павловны лежат непосредственные наблюдения природы (диптих «Небеса», 2005). Она пишет этюды в любое время года. Пейзажным работам Е. П. Никитиной, как и её натюрмортам с цветами, по-прежнему свойственен лиризм, светлость ленинградской манеры исполнения, что всегда было присуще творчеству художницы.

Одной из граней творческой индивидуальности Елены Павловны является портрет. Преобладание станкового и малоформатного портрета в алтайской живописи характерно и для творчества Е. П. Никитиной. Это даёт ей возможность глубже раскрыть внутренний мир, выразить специфическими художественными средствами (построение композиции, пространственные соотношения, колористический строй и др.) своё внутреннее состояние («Ожидание», 1991, «Портрет журналистки О. Шевчук», 1990, «Портрет художницы И. Щетининой», 2000 и др.). Автопортрет «Метаморфозы» (2008) привлекает наше внимание прочтением в нём возможности самоопределения в новых условиях существования. Через автопортретный образ у художника происходит формулирование новых творческих принципов. «Метаморфозы» – автопортрет-самовыражение, в котором проявляются попытки осознать собственное мироощущение и донести его до зрителя через образный диалог. В какой-то степени этот автопортрет можно отнести и к типу автопортрета-исповеди. Вполне очевидно мы наблюдаем в нём глубокий внутренний диалог художника с самой собой, в котором происходит соотнесение своего внутреннего облика с высшими ценностями жизни, что подводит зрителя к моменту философского размышления. В этом автопортрете ясно прослеживается концепция творческой личности. Он носит несколько романтизированный характер, что связано со стремлением подчеркнуть исключительный дар художника и определить своё место в социальном контексте. В целом автопортрет «Метаморфозы» выражает не столько конкретный образ, сколько палитру внутренних ощущений.

«Портрет матери (А. В. Никитиной)» по своей композиции построен в академических традициях: ясно, просто и убедительно. Фигура, изображенная крупным планом, доминирует в пространстве картины, наполненной мягким светом. Главное в портрете – лицо, а в нём – задумчивый взгляд, отражающий всю глубину прожитой, такой нелёгкой жизни. Портретное сходство позволяет передать Е. П. Никитиной внутреннюю гармонию модели, её спокойствие и

уравновешенность. Несомненно, в портрете Елена Павловна выражает своё душевное состояние любви и заботы по отношению к матери. В образе сдержанно выражено чувство собственного достоинства и благородства, ощущение того, что жизнь состоялась.

В последнее десятилетие в алтайском изобразительном искусстве получил распространение портрет героической направленности. Это связано с замыслом Творческого объединения Союза художников России Алтайского края увековечить святую память о все чаще уходящих от нас героях Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., Героях Славы локальных войн, потрясших нашу страну во второй половине XX века. Наряду с другими художниками края Елена Павловна принимает активное участие в этой акции, которая ежегодно проходит 9 мая. Из-под её руки выходит ряд графических портретов участников Великой Отечественной войны, которые имеют теперь историческое значение (Портрет А. И. Иванова, 2008 и др.). В своём живописном мышлении при написании портретов Елена Павловна опирается на пластическую ясность формы, на академический стиль санкт-петербургской школы.

Невозможно оставить без внимания педагогический аспект, который тесно переплетается с судьбой художника Е. П. Никитиной. Елена Павловна – педагог-художник не только по образованию. Это педагог с большой буквы. Её педагогический талант вот уже десятый год служит студентам Института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета. Доцент кафедры изобразительных искусств Е. П. Никитина является опытным, компетентным, профессионально подготовленным специалистом для обучения и подготовки студентов архитекторов и дизайнеров высшей архитектурно-художественной школы. Активное участие в учебно-методической работе явилось залогом того, что Елена Павловна стала лауреатом III, IV, V Международных конкурсов по архитектурному рисунку за новаторство в области обучения студентов архитекторов и дизайнеров (2005 г.; 2007 г., Казань; 2009 г., Новосибирск), ведёт подготовку в школе-студии «САД», пользуется заслуженным авторитетом среди коллег и студентов.

С 2005 года Елена Павловна Никитина – член Союза художников России, член Творческого объединения художников Алтая.

Елена Павловна – интересный, увлекающий собеседник (что подтверждает интервью с ней) с большой внутренней культурой, интеллектом, человек, любящий природу, восхищающийся жизнью и людьми. Это выражается во всем её творчестве, но

наиболее полно – в живописи. Быть современной, чувствовать, удивлять, дарить фантазии и эмоции зрителю, студентам, преломлять мир через свою призму – стремление автора. Так живёт и работает художник и педагог Е. П. Никитина, чьё творчество обогащает палитру изобразительного искусства Алтая.

Учебные пособия

Архитектурный рисунок: инновационные технологии обучения

Учебное пособие

(Гриф УМО)

Предполагаемый тираж – 500 экземпляров, год выпуска – 2008, объем – усл. п. л. 35,57.

Авторы: З. В. Жилкина (МАрхИ); Н. Е. Киселева, С. А. Прохоров (АлтГТУ им И. И. Ползунова, ИнАрхДиз); И. В. Беседина, Н. М. Качуровская, Н. П. Приказчикова (АИСИ); Е. И. Прокофьев, А. И. Михайлов, Т. В. Пошагина, А. М. Силуянычев, Р. В. Шипилов (КГАСУ); А. О. Иванов, Е. Б. Лукин, Е. Г. Назимко, Е. А. Пантюхин, В. П. Токарев (НГАХА) – всего 59 авторов // Архитектурный рисунок: инновационные технологии обучения: учеб. пособие / ред-сост. Е. И. Прокофьев; М-во образования и науки РФ; Казан. гос. архит. – строит. ун-т. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2008. – 306 с.

Киселева Наталья Егоровна. Кандидат искусствоведения, Алтайский государственный университет, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства, факультет искусств.

Адрес: 656023, Алтайский край, г. Барнаул, ул. 80-й Гвардейской дивизии, д. 64, кв. 31. E-mail: kiseleva.121052@mail.ru, т. 8 963 534 4621.

АННОТАЦИЯ

Учебное пособие «Архитектурный рисунок: инновационные технологии обучения» составлено на основе материалов двух международных конференций, посвященных обучению архитектурному рисунку и двух Международных III и IV конкурсов на лучший архитектурный рисунок, проводившихся в г. Казани на базе Казанского государственного архитектурно-строительного университета в 2005 и 2007 гг.

Цель учебного пособия – познакомить преподавателей и студентов-архитекторов с коллективным опытом и основными инновациями обучения архитектурному рисунку в различных архитектурных вузах России и зарубежья.

Задачи пособия: определить характер взаимосвязей

классической школы рисунка и архитектурного рисунка, рассмотреть возможности и направления композиционно-художественной подготовки архитекторов в курсе рисунка, показать практические достижения различных региональных школ в архитектурном рисунке. В соответствии с задачами в учебном пособии выделены два раздела и даны приложения с иллюстрациями и комментариями.

В первом разделе «Классическая школа рисунка и архитектурный рисунок» рассмотрены вопросы взаимосвязи классической школы рисунка и архитектурного рисунка, опирающегося на принципы классической школы при профессиональной направленности и региональной специфике.

Во втором разделе «Композиционно-художественная подготовка архитекторов в курсе рисунка: особенности композиционной подготовки архитекторов в курсе рисунка» приводится обзор инноваций развития воображения, композиционного и художественно-образного профессионального мышления средствами рисунка.

Статья Киселевой Н. Е. «Рисунок – базовая основа для подготовки профессиональных кадров художников, дизайнеров в высшей архитектурно-дизайнерской школе» (статья в учебном пособии – гриф УМО) является составной частью второго раздела данного учебного пособия, что составляет 0,5 п. л. и соответствует целям и задачам, поставленным в учебном пособии.

Редактор-составитель: **Е. И. Прокофьев**, лауреат Государственной премии РФ, профессор, зав. кафедрой ИЗО.

Рецензенты: **Г. Н. Айдарова**, доктор архитектуры, профессор, зав. кафедрой теории и истории архитектуры КГСАУ, почетный работник высшего профессионального образования РФ, советник РААСН;

В. П. Логинов, лауреат Государственной премии РФ, заслуженный архитектор РТ, председатель Союза архитекторов РТ.

Интерпретация классической живописи в учебных практических работах студентов факультета искусств

Учебное пособие

Предполагаемый тираж – 100 экземпляров, год выпуска – 2013, объем – 8 п. л.

Автор: **Киселева Наталья Егоровна.** Кандидат искусствоведения, Алтайский государственный университет, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного

искусства, факультет искусств.

Адрес: 6560923, Алтайский край, г. Барнаул, ул. 80-й Гвардейской дивизии, д. 64, кв.31.

E-mail: kiseleva.121052@mail.ru. Т. 8 963 534 4621.

АННОТАЦИЯ

Большой вклад в достижение главных целей при изучении изобразительного искусства в художественных учебных заведениях и на художественных факультетах вносит копийная практика. Актуальность этого вопроса определяется стремлением студентов художественных специальностей получить профессиональное образование в высших художественных учебных заведениях, где копирование является одной из важных составляющих образовательной программы. Курс копирования позволяет студентам художественных специальностей приобщиться к традициям русской академической школы, зарубежного искусства, что имеет немаловажное значение для освоения художественных специальностей.

Художественная коммуникация начинается с постижения смыслов творческого акта, расшифровки той информации, которая закодирована в произведении искусства, поэтому курс «Основы копирования произведений искусства» включает в себя такое направление творчества, как интерпретация. Подобное творчество как самостоятельное направление, насколько известно, никогда не возникало в изобразительном искусстве. Копии делались, в том числе и великими мастерами, а вот попыток «интерпретировать» не было. Тем не менее предпринята попытка в определенной форме рекомендовать отдельным студентам своего рода «переложения». Такая практика известна – «Менины» П. Пикассо. Интерпретация в копировании произведений искусств используется как метод обучения мастерству.

Понятие «интерпретация» (от лат. interpretatio – разъяснение, истолкование, перевод) применяется во многих сферах человеческой деятельности, таких как философия, юриспруденция, математика, программирование, музыка, живопись, литературоведение и пр. В каждой из них оно имеет определенные особенности, связанные со спецификой той или иной деятельности. Самым общим и универсальным можно считать понимание интерпретации как истолкования, объяснения, приписывания смыслов и значений.

В каждом из видов искусств интерпретация является важной

составляющей жизни произведения. Она осуществляет коммуникацию между автором, соавтором (исполнителем, искусствоведом, критиком) и реципиентом. Идеи автора, дух его эпохи через интерпретацию сообщаются аудитории, находящейся в иной исторической и эстетической реальности. Благодаря интерпретации расширяется круг возможных реципиентов, доносятся заложенные в произведении смыслы, обнаруживается актуальность настоящему времени.

Изучение искусствоведения происходит на основе теории искусств, их истории и художественной критики. В сферу искусствоведческого образования входит и эстетическое воспитание, которое по сути своей невозможно без художественного образования. Любой человек на различных уровнях своего образования наряду с получением естественнонаучных и математических знаний в какой-то степени знакомится с основными положениями искусства. Научиться любить искусство и наслаждаться им, не прикасаясь к этим основам, невозможно.

Искусствовед – художественно образованный специалист. Основным объектом применения его знаний является музей – место хранения произведений станковой темперной и масляной живописи, художественных произведений. Несмотря на то, что искусствознание как бы является теоретическим курсом, будущему специалисту-искусствоведу необходимо ознакомиться и с практическими навыками различных техник живописи. Самый главный компонент такого обучения – творческая практика. Это необходимо прежде всего для более полного понимания исследуемого произведения искусства, облегчит анализ художественного произведения и процесса создания картины, придаст специалисту уверенности в своих знаниях.

Интерпретация имеет свою специфику, так как является категорией только искусствоведческой. При помощи интерпретации происходит субъективное познание объективного мира. В процессе восприятия произведения, как правило, не создается новая художественная реалия – новое произведение искусства, хотя элементы художественно-практической деятельности как формы освоения художественного образа могут появиться.

Учебное пособие основано на материале, собранном в процессе исследования данной проблематики. Методологическую основу исследования составили труды отечественных и зарубежных искусствоведов, историков искусства и педагогов (Верделли, Амилькаре. Рисунок. Искусство рисунка: [учеб. для начинающих художников] / Амилькаре Верделли; [пер. Геннадия

Сахацкого]. – М.: Эксмо-Пресс; 2002. – 158 с.: рис.; Волков, Николай Николаевич. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1985. – 321 с.: табл.; Интерпретация художественного произведения: факультативный курс для старшеклассников и студентов / под общей ред. В. Г. Маранцмана; сост. Е. Р. Ядровская. – СПб.: Сага, 2007. – 138 с.; Ли, Николай Геннадьевич. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник. / Н. Г. Ли. – М., 2005. – 480 с., ил. и др.), а также использовались данные интернет-ресурсов. Важнейшими источниками явились произведения известных мастеров изобразительного искусства.

В учебном пособии раскрываются основные понятия курса; классифицируются копии картин: аутентичные, вольные, компилятивные и дается их определение; определяется роль и значение интерпретации в мировой художественной культуре, а также роль и значение интерпретации в изобразительном искусстве, в освоении копирования произведений искусства как важного компонента обучения, творческой практики для студентов, получающих высшее художественное образование.

Цель данного учебного пособия: разработка и реализация комплекса педагогических условий, обеспечивающих повышение эффективности художественной деятельности студентов средствами копирования. Оно окажет большую помощь студентам художественных специальностей в освоении курса «Основы копирования произведений искусства», даст возможность овладеть навыками изображения копий с репродукций различных художественных произведений, что позволит будущим специалистам художественных профессий применять свои знания и умения во всех сферах художественной и культурно-просветительской деятельности, в системе художественного образования и художественно-эстетического воспитания. Объекты профессиональной деятельности, где выпускники художественных специальностей могут применять свои знания и умения по данному курсу, могут располагаться как в музейной сфере, так и в системе реставрации и консервации произведений искусства, а также в педагогической и научно-исследовательской деятельности.

В результате ознакомления с курсом копирования художественных произведений студент художественной специальности будет обладать такими **профессиональными компетенциями**, как знание исторических и современных технологических процессов при создании авторских произведений искусства и произведение исследовательских, экспертных и реставрационных работ в соответствующих видах

деятельности (ПК-5) [12]. Теоретическая часть обучения направлена на решение следующих **задач**: определить особенности и выделить этапы механизма творческого процесса создания и восприятия художественного образа в художественном произведении; исследовать пути поиска и способы постижения смысла произведений различных видов искусства; изучить технологии изготовления копии всеми доступными сегодняшней науке средствами; передать знания студентам, перед которыми поставлена задача создания копии-интерпретации.

В результате студенты будут **уметь** анализировать основные категории и понятия, при помощи которых они смогут начать самостоятельную работу над созданием копии, интерпретировать изобразительные произведения великих художников; повторять технологические особенности, все приемы и этапы создания произведения (интерпретации) с целью освоения творческого метода автора оригинала.

Программа курса «Интерпретация классической живописи в учебных практических работах студентов факультета искусств» обсуждалась на заседании кафедры истории отечественного и зарубежного искусства факультета искусств Алтайского государственного университета и опубликована издательством Алтайского государственного университета в 2013 году. Рецензент: доктор искусствоведения, профессор, член СХ России Т. М. Степанская.

Рисунок

Учебное пособие

Предполагаемый тираж – 100 экземпляров, год выпуска – 2013, объем – 8 п. л.

Автор: **Киселева Наталья Егоровна**. Кандидат искусствоведения, Алтайский государственный университет, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства, факультет искусств.

Адрес: 656099, Алтайский край, г. Барнаул, ул. 80-й гвардейской дивизии, д. 64, кв.31.

E-mail: kiseleva.121052@mail.ru, т. 8 9635344621

АННОТАЦИЯ

В данном пособии излагаются вопросы возникновения, развития и освоения рисунка с древнейших времен до наших дней, содержится полный объем основных учебных заданий по

рисунку, расположенных в определенной последовательности усложнения задач. Изложены цель, задачи, методика выполнения программного задания. Предназначено как для преподавателей, ведущих специализированную подготовку учащихся по курсу «Рисунок», так и для самостоятельного изучения учащимися данной дисциплины.

Учебное пособие основано на материале, собранном в процессе исследования данной проблематики. Методологическую основу исследования составили труды искусствоведов, историков искусства и педагогов: Иванов А. О. Рисунок. Подготовительный курс к Высшей архитектурно-дизайнерской школе: уч. пос. / А. О. Иванов // НГАХА. – Новосибирск: Изд-во «Печатник», 2001. – 118 с.; Ли, Николай Геннадьевич. Основы академического рисунка: учеб для вузов / Н. Г. Ли. – М.: ЭКСМО, 2004. – 480 с.; Логвиненко Г. М. Декоративная композиция: учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство» / Г. М. Логвиненко. – М.: ВЛАДОС, 2008. – 144 с.: ил.; Никитина Е. П. Декоративно-графическое преобразование натурного рисунка: учебно-методическое пособие / Е. П. Никитина // Алт. гос. ун-т им. И. И. Ползунова. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2006. – 38 с.; Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и её применение в рисунке / М. Ц. Рабинович. – М., 1978; Ростовцев Н. Н. Академический рисунок / Н. Н. Ростовцев. – М., 1973 и других авторов. Использовались материалы программных документов, Образовательного стандарта ВПО АлтГУ учебной дисциплины «Рисунок» ОПД. – 05; фонды научных библиотек. Важнейшими источниками явились произведения мастеров – известных художников отечественного и зарубежного искусства.

В первом разделе «Геометрические формы» ставятся целевые задачи для натюрморта и рисунка архитектурной детали; обосновывается актуальность, предмет и задачи изучения курса «Рисунок»; проводится обзор источников и литературы, а также раскрывается проблема изображения трехмерного мира на плоскости; дается методика ведения учебного реалистического рисунка, понятия композиции листа, пропорций и связей в рисунке; определяется роль и значение рисунка как средства познания мира.

Второй раздел «Гипсовые античные головы (Аполлон, Венера)» включает в себя целевые задачи рисунка головы человека с гипсовой модели: увидеть крупную форму головы и обобщить детали; стремиться сделать *аналитический рисунок с выяснением общей конструкции головы;* изучить и освоить метод «Крестовина».

Третий раздел «Человек» ставит целевые задачи рисунка: умение видеть пропорции и правильно передавать объёмный характер изображаемой формы; развитие практических навыков применения различных технических приемов рисунка, используя основной метод построения головы человека «Крестовина».

Программа по курсу «Рисунок» основана на традиционных методах обучения рисунку в комплексе с современными образовательными технологиями, включающими личностно ориентированное обучение, инновационные методы и приемы с учетом возрастных и индивидуальных особенностей личности обучающихся. Основным обучающим компонентом выступил принцип единства теории и практики, ориентирующий обучающихся на углубленное изучение традиционных основ изобразительной грамоты. Это позволит сохранить преемственность в передаче традиций и приобрести личный практический опыт, что является необходимым условием подготовки квалифицированного специалиста.

В данное пособие входит методическое обоснование основных программных тем и заданий практического характера, методические рекомендации по программе курса, историко-теоретический материал, иллюстрации, список литературы, список терминов.

Цель курса: формирование прочной профессиональной базы: овладение техникой рисунка с натуры, по памяти, по представлению, на восприятии эмоционального мироощущения; формирование у студента объёмно-пространственного мышления; овладение студентами методами аналитического рисунка.

Задачи дисциплины связаны с созданием условий для овладения методами рисования натурных постановок на реалистической основе, на основе богатых традиций русской академической школы и достижений мирового изобразительного искусства старых мастеров: развить чувство линейных пропорций, объёмных и светлотных отношений; развить объёмно-пространственное мышление и воображение; изучить основы теории наблюдательной перспективы и светотеневого рисунка; развить композиционные навыки; развить практические навыки применения различных технических приёмов рисунка.

В результате студенты будут **знать** методы рисования натурных постановок на реалистической основе; **уметь** свободно владеть рисунком; применять материалы, позволяющие широко и свободно использовать тон и линию (уголь, сангину, соус и т. д.) для творческого выражения в дизайн– и стилист-проекте; **владеть** прочной профессиональной базой, основанной на владении техникой рисунка с натуры, по памяти, по представлению, на

восприятии эмоционального мироощущения, на стремлении к высокому художественному идеалу.

Учебное пособие «Рисунок» обсуждалось на заседании кафедры истории отечественного и зарубежного искусства факультета искусств Алтайского государственного университета и опубликована издательством Алтайского государственного университета в 2013 году. Рецензент: доктор искусствоведения, профессор, член СХ России Т. М. Степанская.

Пластическая анатомия

Учебное пособие

Предполагаемый тираж – 100 экземпляров, год выпуска – 2013, объем – 8 п. л.

Автор: **Киселева Наталья Егоровна**. Кандидат искусствоведения, Алтайский государственный университет, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства, факультет искусств.

Адрес: 656099, Алтайский край, г. Барнаул, ул. 80-й гвардейской дивизии, д. 64, кв.31.

E-mail: kiseleva.121052@mail.ru, т. 8 9635344621

АННОТАЦИЯ

Изображая человека, животное, студент должен знать его строение, его анатомию. Для основательного овладения рисунком фигуры человека крайне необходимо не только теоретическое изучение строения костных и мышечных основ человеческого тела, но и умение грамотно и верно изображать его графически. Изучение пластической анатомии человека может дать такую возможность и должно занимать одно из важных мест в процессе профессиональной подготовки студента-дизайнера, студента декоративно-прикладного искусства, студента художника-стилиста. Профессиональная деятельность художника декоративно-прикладного искусства, художника-стилиста, художника-дизайнера и художника-педагога связана с изображением человека и служит человеку, отсюда необходимость обязательного знания пластической анатомии.

Пластическая анатомия – раздел науки, изучающий внешние формы человеческого тела, представляет неоспоримый интерес для изобразительного искусства и имеет большое значение в современном образовательном процессе подготовки студентов высшего художественного образования.

Учебное пособие основано на материале, собранном в процессе исследования данной проблематики. Методологическую основу исследования составили труды отечественных и зарубежных авторов: Берчан Енё. Анатомия для художников / Е. Берчан. – М.: Эксмо, 2007. – 344 с.; Ли, Николай Геннадьевич. Рисунок. Основы учебного академического рисунка: Учебник / Н. Г. Ли. – М., 2005. – 480 с., ил.; Баммес, Готфрид. Анатомия для художника / Г. Баммес. – Дрезден, Der nackte Mensch, 1982; Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия человека, четвероногих животных и птиц и её применение в рисунке / М. Ц. Рабинович. – М., 1978 и других авторов. Использовались материалы периодической печати, данные интернет-ресурсов.

Учебный курс по «Пластической анатомии» состоит из двух основных разделов: учение о костях и учение о мышцах.

Поскольку методика конструктивно-структурного изображения живой формы является одним из главных принципов учебного рисунка, то программа содержит такие темы, как «Движение, пластика и построение туловища», «Движение, пластика и построение ног и тела», «Движение, пластика и построение плечевого пояса и руки», «Пластика, движения и построение шеи с головой». Практические занятия курса «Пластическая анатомия» направлены на освоение этой методики, курс читается для студентов первого курса факультета искусств. Лекционный курс начинается с истории развития пластической анатомии. Последующие темы сопровождаются практическими занятиями.

В первом разделе «Учение о костях» раскрываются основные понятия пластической анатомии и история ее развития; рассматриваются методы изучения пластической анатомии, методы исследования живого человека. Большую помощь оказывают различные учебные пособия: таблицы, схемы, муляжи, экорше, модели. Огромное значение для студентов художественных специальностей при изучении анатомии человека имеет метод зарисовки. На его основе идёт изучение человека изнутри: изучение скелета, соединений костей между собой, законы костной связи и т. д. Даётся понятие того, от чего зависит закономерность движений и статики человека.

Второй раздел «Учение о мышцах» посвящен освоению общих понятий о мышцах; рассматриваются формообразующие мышцы отдельных частей человека, а также содержатся сведения о пропорциях человеческого тела; определяются каноны, возрастные и половые различия строения внешних форм. В обоих разделах проводятся расчетно-графические работы по каждой теме, что развивает воображение, чувство композиции, помогает

запомнить огромное количество названий костей и мышц. Графические работы приучают студентов вести работу от общего к частному, помогают осваивать передачу пропорций, выявлять конструктивную основу, что, в свою очередь, позволяет ставить своей целью выражение движения и характера натуры.

Целями освоения учебной дисциплины «Пластическая анатомия» являются обучение студентов основным законам и принципам реалистической передачи объёмной трехмерной формы; развитие объёмно-пространственного видения и мышления как необходимых компонентов комплекса и свойств вузовской подготовки специалиста – дизайнера, стилиста, специалиста декоративно-прикладного искусства.

Теоретическая, как и практическая часть обучения направлена на решение следующих **задач**: развитие трехмерного восприятия формы путем графических и расчетно-графических работ; развитие объемно-пространственного восприятия и конструктивно-аналитического мышления, способности выстраивать объемы, сводя их к гармоничному единству.

В результате студент должен **знать:** методы изучения пластической анатомии, строение, форму мышц человека; пропорции человеческого тела; каноны; возрастные и половые различия строения внешних форм человеческого тела; теоретическое строение костных и мышечных основ человеческого тела.

Уметь использовать метод зарисовок, познания, описания, изучения для грамотного изображения головы и скелета человека. Строить голову и фигуру человека на основе пропорциональных соотношений деталей данных объектов и по объемно-пространственному решению.

Студент должен **иметь навыки:** навыки построения как отдельных частей, так и всей фигуры человека. Иметь навыки конструктивно-структурного изображения живой формы – один из главных принципов учебного рисунка; построения фигуры на основе скелета и обобщенных мышечных массивов.

Программа курса «Пластическая анатомия» обсуждалась на заседании кафедры истории отечественного и зарубежного искусства факультета искусств Алтайского государственного университета и опубликована издательством Алтайского государственного университета в 2013 году. Рецензент: доктор искусствоведения, профессор, член СХ России Т. М. Степанская.

Основные положения методики изображения живой натуры в живописи

Учебное пособие

Предполагаемый тираж – 100 экземпляров, год выпуска – 2013, объем – 8 п. л.

Автор: **Киселева Наталья Егоровна**. Кандидат искусствоведения, Алтайский государственный университет, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства, факультет искусств.

Адрес: 656099, Алтайский край, г. Барнаул, ул. 80-й гвардейской дивизии, д. 64, кв.31.

E-mail: kiseleva.121052@mail.ru, т. 8 9635344621

АННОТАЦИЯ

В данном пособии излагаются основополагающие теоретические и методические вопросы живописной грамоты при изображении живой натуры (человека). Также оно посвящено особенностям и главным качествам полноценного живописного изображения. Изложены цель, задачи, методика выполнения программного задания.

Человек со своими мыслями и чувствами, реальными жизненными конфликтами, которые он решает и преодолевает, составляет основное содержание изобразительного искусства.

Изображение человека является одной из основных задач всего курса обучения живописи. В программах по изобразительному искусству для художественно-графических факультетов высших учебных заведений изображению человека отведено большое место. Это дает возможность будущему дизайнеру, художнику-стилисту получить хорошую подготовку по рисунку и живописи. Решение сложной и вместе с тем чрезвычайно интересной задачи изображения человека средствами живописи, несомненно, поможет развитию вкуса, расширению художественного кругозора студентов. Творчество стилиста, дизайнера направлено на удовлетворение не только практически значимых (обеспечение комфортного обитания и деятельности человека), но и эстетических потребностей человека.

Учебное пособие «Основные положения методики изображения живой натуры в живописи» входит в программу курса «Живопись», соответствующего образовательным стандартам высшего профессионального образования специальностей 072700 «Искусство костюма и текстиля», 051000 «Профессиональное обучение (декоративно-прикладное искусство и дизайн)»; цикл общепрофессиональных дисциплин

предусматривает приобщение студентов к освоению навыков техники живописи, развитию творческого цветового мышления, а также позволяет студентам разбираться с принципиальными решениями колористики в соответствии с поставленными задачами содержания будущего дизайн-проекта.

Учебное пособие основано на материале, собранном в процессе исследования данной проблематики. Методологическую основу исследования составили труды отечественных и зарубежных искусствоведов, историков искусства и педагогов: Векман К. История искусств всех времен и народов. В 3-х т. Т. 3 / К. Векман. – М.: ООО Изд-во «Астель», 2001; Визер В. В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве / В. В. Визер. – М.: СПб [и др.]: Питер, 2007. – 192 с.: ил.; Карева Н. А. Восприятие цвета в произведениях изобразительного искусства: дис. … канд. философских наук / Н. А. Карева. – Москва, МГУ, 2004; Никодеми Г. Б. Техника живописи / пер. Г. Семёновой / Г. Б. Никодеми. – М.: Изд-во «Эксмо», 2004. – 144 с., ил.; Прохоров С. А. Живопись. Рабочая программа. СТП 16.250–2004 / С. А. Прохоров. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2004; Прохоров С. А., Шадурин А. В. Живопись. Учебное пособие. СТП 16.250–2008 / С. А. Прохоров. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2008 и других авторов. Использовались материалы периодической печати, данные интернет-ресурсов.

Программа по курсу «Живопись» основана на традиционных методах обучения живописному изображению живой натуры (человека) в комплексе с современными образовательными технологиями, включающими личностно ориентированное обучение, инновационные методы и приемы с учетом возрастных и индивидуальных особенностей личности обучающихся. Основным обучающим компонентом выступил принцип единства теории и практики, ориентирующий обучающихся на углубленное изучение традиционных основ грамотного изображения живой натуры на основе анатомических данных и законов живописи. Это позволит сохранить преемственность в передаче традиций и приобрести личный практический опыт, что является необходимым условием подготовки квалифицированного специалиста.

Основная **цель** курса – подготовка дизайнера, стилиста, знающих закономерности формирования живописного изображения и цветового облика окружающей среды, а также владеющих технологиями и техниками живописи при организации изобразительного образа. Общей комплексной **задачей** дисциплины является формирование художественной культуры и цветового композиционного мышления студентов,

выработка профессиональных навыков в изобразительной работе, овладение принципами моделирования цветового климата искусственной среды обитания и деятельности человека, овладение навыками в разработке использования цветовой гармонии в проектных решениях. Исходя из этих положений, определяются цели, ставятся задачи, строятся определённые требования непосредственно к каждому практическому занятию.

При освоении студентами изображения живой натуры в живописи перед преподавателем стоят сложные и разнообразные **задачи.** Главные из них: развитие и формирование зрительного восприятия и образного мышления студентов; выработка умений и навыков грамотного изображения живой натуры на основе анатомических данных и законов живописи; развитие у студентов творческих способностей, формирование у них художественного вкуса и интереса при занятии живописью и создании декоративного преобразования живописного изображения живой натуры. Надо отметить, что эти задачи присущи освоению всех специальных дисциплин. Преподавателю приходится их решать на протяжении всего курса освоения студентами живописи. Как известно, для работы живописью над одной постановкой отводится от 16 до 20 академических часов, на которых преподаватель должен не только дать общие указания, поставить цели и задачи, но и постоянно проводить работу с каждым студентом, оказывать индивидуальную помощь в их практической работе.

Задача студента при живописном изображении живой натуры – создать реальный зрительный образ того, что он изображает. Поэтому он должен уметь отвлекаться от привычных, утвердившихся в памяти представлений о форме, цвете предметов и видеть их форму и краски так, как они ощущаются глазом на расстоянии, в определённой материальной среде и при определённых условиях освещения.

В результате студенты будут **уметь** вырабатывать свое отношение к произведениям искусства, полученные навыки позволят вести творческую работу по живописи, а главное – использовать приобретенные в этой области знания, чтобы успешно решать задачи при создании эстетического замысла дизайн-проекта.

В данное пособие входит методическое обоснование основных программных тем и заданий практического характера, методические рекомендации по программе курса, историко-теоретический материал, описание техники акварельной живописи и ее основные стадии, а также иллюстрации, список литературы, термины и понятия изобразительного искусства.

Учебное пособие «Основные положения методики изображения живой натуры в живописи» входит в программу курса «Живопись», обсуждалось на заседании кафедры истории отечественного и зарубежного искусства факультета искусств Алтайского государственного университета и опубликована издательством Алтайского государственного университета в 2013 году. Рецензент: доктор искусствоведения, профессор, член СХ России Т. М. Степанская.

Практикум «Основы копийной техники»

Учебно-методическое пособие

Предполагаемый тираж – 100 экземпляров, год выпуска – 2008, объем – 8 п. л.

Автор: **Киселева Наталья Егоровна**. Кандидат искусствоведения, Алтайский государственный университет, доцент кафедры истории отечественного и зарубежного искусства, факультет искусств.

Адрес: 656023, Алтайский край, г. Барнаул, ул. 80-й Гвардейской дивизии, д. 64, кв. 31.

E-mail: kiseleva.121052@mail.ru, т. 8963 534 4621

АННОТАЦИЯ

Изучение искусствоведения происходит на основе теории искусств, их истории и художественной критики. В сферу искусствоведческого образования входит и эстетическое воспитание, которое по сути своей невозможно без художественного образования. Любой человек на различных уровнях своего образования наряду с получением естественнонаучных и математических знаний в какой-то степени знакомится с основными положениями искусства. Научиться любить искусство и наслаждаться им, не прикасаясь к этим основам, – невозможно.

Искусствовед – специалист художественно образованный. Основным объектом применения знаний искусствоведа является музей – место хранения произведений станковой темперной и масляной живописи, художественных произведений. Несмотря на то, что искусствознание как бы является теоретическим курсом, будущему специалисту-искусствоведу необходимо ознакомиться и с практическими навыками различных техник живописи. Это необходимо прежде всего для более полного понимания исследуемого произведения искусства, облегчит анализ

художественного произведения и процесса создания картины, придаст ещё больше уверенности в своих знаниях. Актуальность этого вопроса ставит задачу введения в программу искусствоведческого факультета курса «Основы копирования произведений искусства», где происходит практическое ознакомление студентов с техникой живописи, освоение принципов копирования. Поэтому возникла необходимость систематизации некоторых как теоретических, так и практических установок в едином пособии, рассчитанном на различный уровень подготовки студентов, в котором можно было бы ознакомиться с основными правилами, этапами освоения копийной практики.

Учебное пособие основано на материале, собранном в процессе исследования данной проблематики. Методологическую основу исследования составили труды как отечественных, так и зарубежных искусствоведов, историков искусства и педагогов: Н. Н. Волкова, А. О. Иванова, Н. Г. Ли, Г. Б. Никодеми, М. Чечилл и других авторов.

В учебно-методическом пособии рассматриваются наиболее характерные виды техники живописи, в историческом контексте раскрывается роль рисунка в живописи, определяются основные принципы и этапы выполнения копии с оригинала и репродукции.

В первом разделе раскрываются основные понятия, рассматриваются способы копирования. Даются общие сведения о материалах живописи, определяются наиболее распространённые краски и смеси, используемые в различных способах живописи, а также возможности инструментов: кистей, палитры, дополнительных инструментов.

Второй раздел посвящен техникам живописи. Характеризуются техники акварельной живописи, основной способ письма гуашью, письмо темперой, неповторимый вид живописи – пастель, а также смешанные виды живописи. Рассматривается современная техника живописи – письмо акриловыми пигментами, используемое при изготовлении копии.

В третьем разделе рассмотрены метод и система обучения изготовлению копии, даны методические рекомендации по технологии изготовления копии с репродукций произведений известных художников. Представлены основные принципы и этапы выполнения работы над копией.

Программа курса «Основы копирования произведений изобразительного искусства» основана на традиционных методах обучения копированию полотен мастеров прошлого в комплексе с современными образовательными технологиями, включающими личностно ориентированное обучение, инновационные методы и

приемы с учетом возрастных и индивидуальных особенностей личности обучающихся. Основным обучающим компонентом выступил принцип единства теории и практики, ориентирующий обучающихся на углубленное изучение традиционных основ изготовления копии. Это позволит сохранить преемственность в передаче традиций и приобрести личный практический опыт, что является необходимым условием подготовки квалифицированного специалиста.

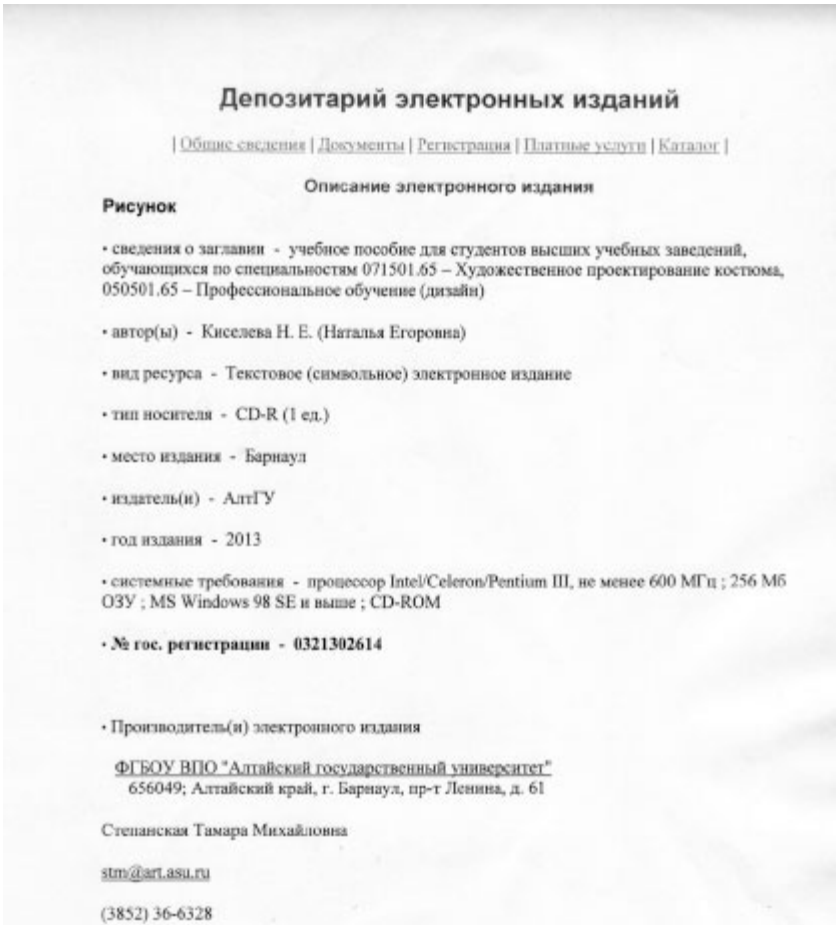
Цель данного учебно-методического пособия – помочь студентам в освоении принципов копийного дела и овладении навыками изображения копий с репродукций различных художественных произведений. Будущему специалисту-искусствоведу просто необходимо самому опробовать эту практику, познакомиться с основами рисунка, линейной и воздушной перспективой, освоить различные техники живописи и использовать эти знания в изготовлении копий с репродуктивного материала, так как условий для копирования подлинников в музейных залах у нас пока нет. Копийная практика необходима искусствоведу для его будущей профессии: искусствовед – будущий сотрудник музея и научно-исследовательских лабораторий, он со знанием дела будет работать с произведениями искусства.

В процессе копирования перед студентом ставятся различные **задачи**, которые помогают ему осваивать и закреплять свои знания по рисунку, перспективе, технике живописи, композиции, колористике: получение практических знаний, умений и навыков в изготовлении копии. Эти знания студенты получают в беседах-лекциях, предваряющих практические занятия. Теоретический материал проиллюстрирован графическими схемами, фотографиями репродукций с произведений известных художников и большим количеством студенческих работ. Это даёт возможность познакомиться с копиями, выполненными в различной технике живописи, применяемой при работе (акварель, темпера, гуашь, пастель) и научиться использовать эти техники в собственном творчестве.

В результате студенты будут **уметь** ориентироваться на современном художественном рынке изобразительного искусства; находить отличия между оригиналом (рукотворными художественными произведениями) и изделиями, выполненными с помощью современных технологий (постерами); анализировать произведения изобразительного искусства с профессиональной точки зрения.

Практикум «Основы копийной техники» обсуждался на заседании кафедры истории отечественного и зарубежного

искусства факультета искусств Алтайского государственного университета и опубликован издательством Алтайского государственного университета в 2008 году. Рецензент: доктор искусствоведения, профессор, член СХ России Т. М. Степанская.



Депозитарий электронных изданий

| Общие сведения | Документы | Регистрация | Платные услуги | Каталог |

Описание электронного издания

Рисунок

• сведения о заглавии - учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям 071501.65 – Художественное проектирование костюма, 050501.65 – Профессиональное обучение (дизайн)

• автор(ы) - Киселева Н. Е. (Наталья Егоровна)

• вид ресурса - Текстовое (символьное) электронное издание

• тип носителя - CD-R (1 ед.)

• место издания - Барнаул

• издатель(и) - АлтГУ

• год издания - 2013

• системные требования - процессор Intel/Celeron/Pentium III, не менее 600 МГц ; 256 Мб ОЗУ ; MS Windows 98 SE и выше ; CD-ROM

• **№ гос. регистрации - 0321302614**

• Производитель(и) электронного издания

ФГБОУ ВПО "Алтайский государственный университет"
656049; Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина, д. 61

Степанская Тамара Михайловна

stm@art.asu.ru

(3852) 36-6328

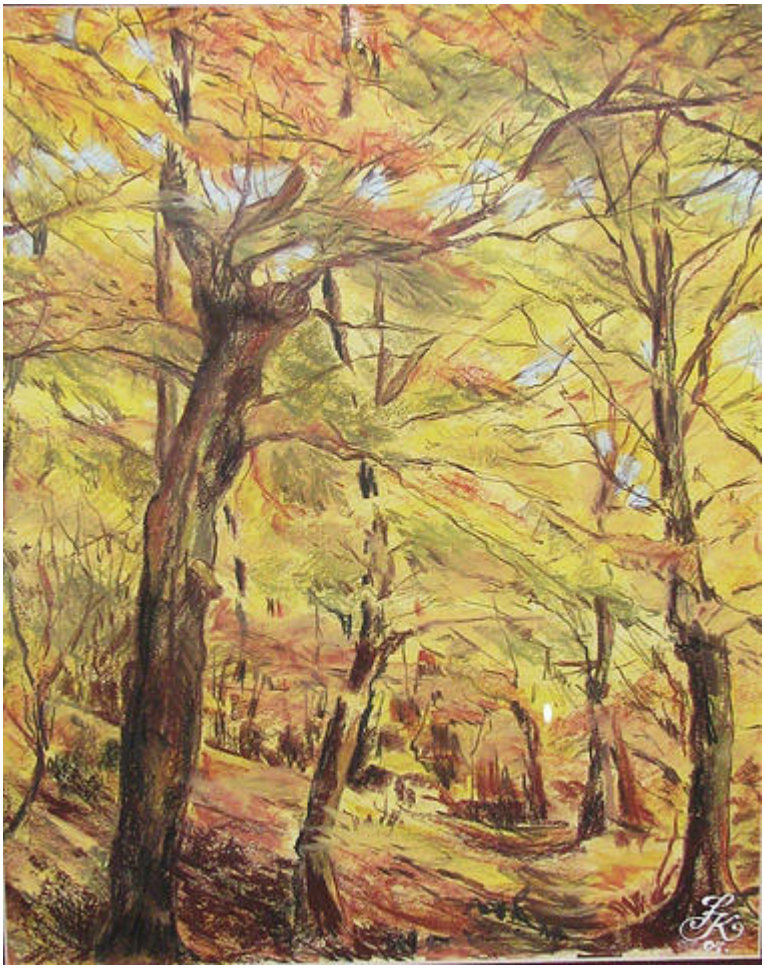
Творческие работы автора



Копия с иллюстрации картины Монтеньи Андреа «Мадонна со спящим младенцем» (1474), х., м. 43×32 ГМ Берлин. 1975. Х., м., 55×42



Осенний натюрморт. 47×39. Б., акв., пастель. 2009



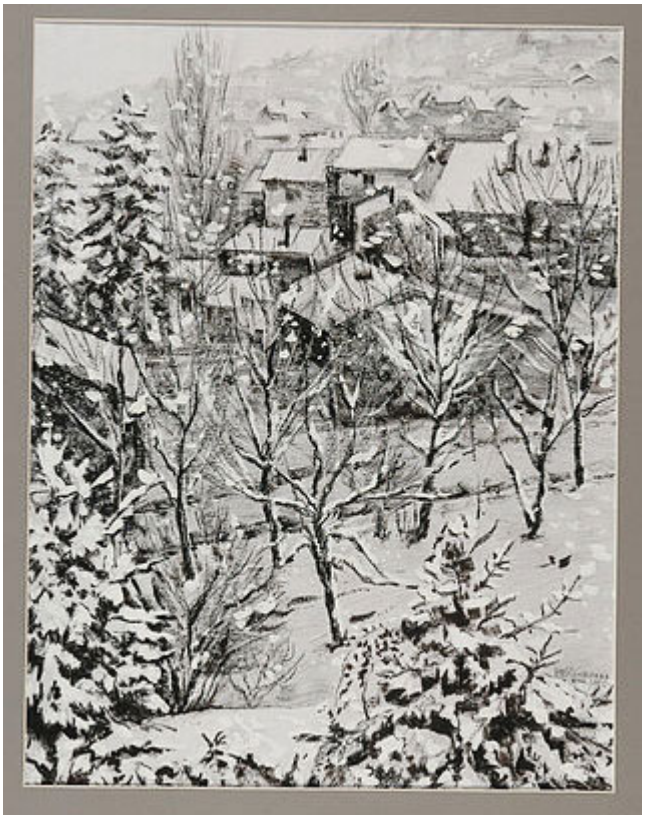
Осень. 37,5×30. Б., смеш. техн. 2007



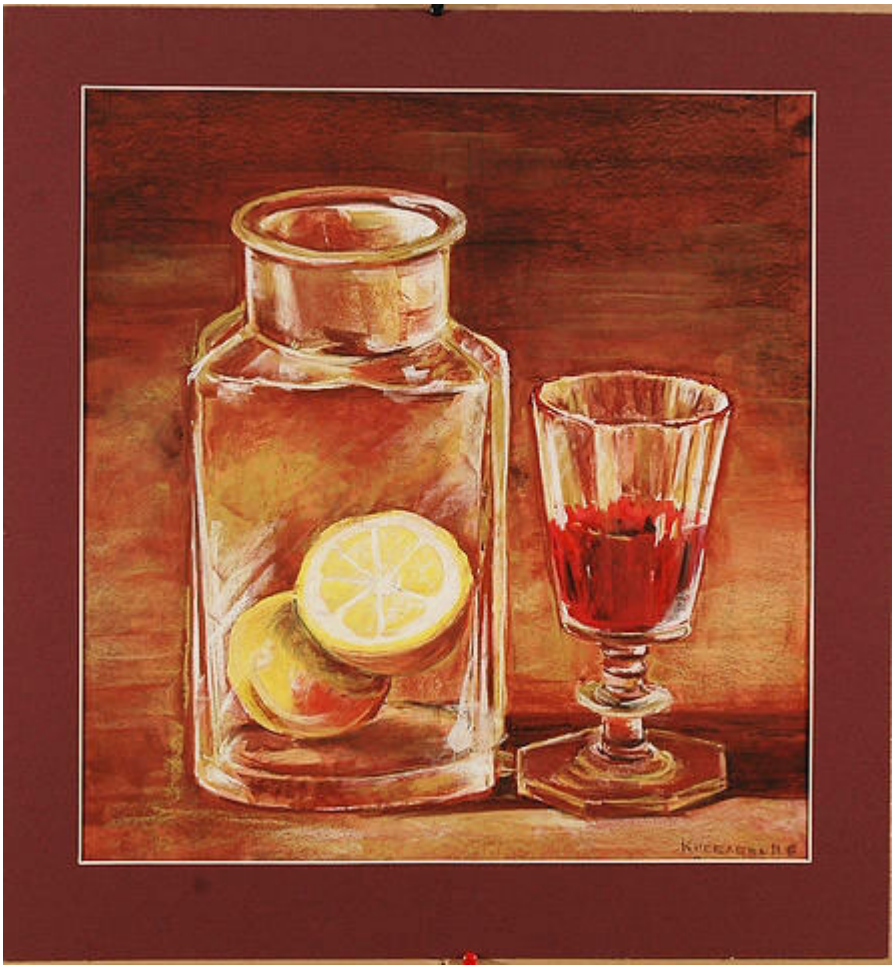
Рядовые Победы. Мой дедушка Казанцев Трофим Алексеевич. 08.04.1902 г. р. Копия с фронтовой фотографии к 65-летию со дня Победы в Великой Отечественной войне. Б., акв., пастель. 36×29,5. 2010



Портрет девушки в шарфе. 50×38,5. Б., гуашь, пастель. 2006



Зимняя окраина. Б., акв., гуашь. 60×40, 2006



Два вкуса. 50×50, Б., акв., пастель, 2006



Декоративный натюрморт. 2012



Горное озеро. На закате. 2012





Учебный рисунок, 1971 Учебный рисунок, 1970





Учебный рисунок, 1971 Учебный рисунок, 1970

Выставочная деятельность автора





Участник международных, межрегиональных, краевых, городских и внутривузовских выставок

Работы студентов
выполненные под руководством
Киселевой Н. Е. Факультет искусств,
Алтайский государственный Университет,
г. Барнаул

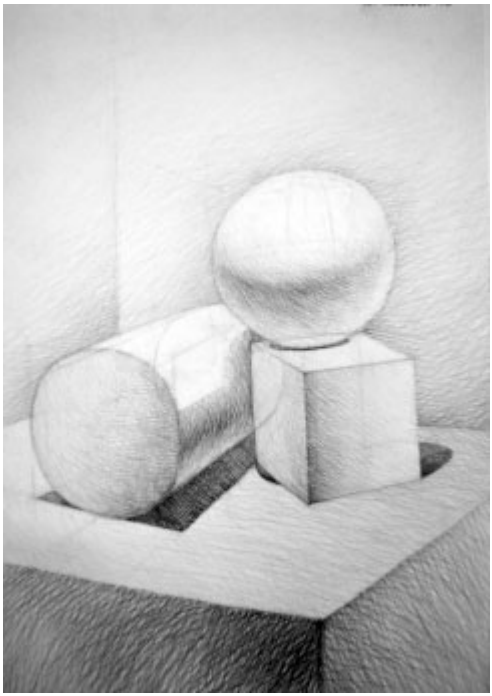


Рис. 1. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 2. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 3. Клевцова М. А., гр.1334с



Рис. 4. Ведяйкин Р. С., гр.1334с



Рис. 5. Климова Е. Е., гр.1354п

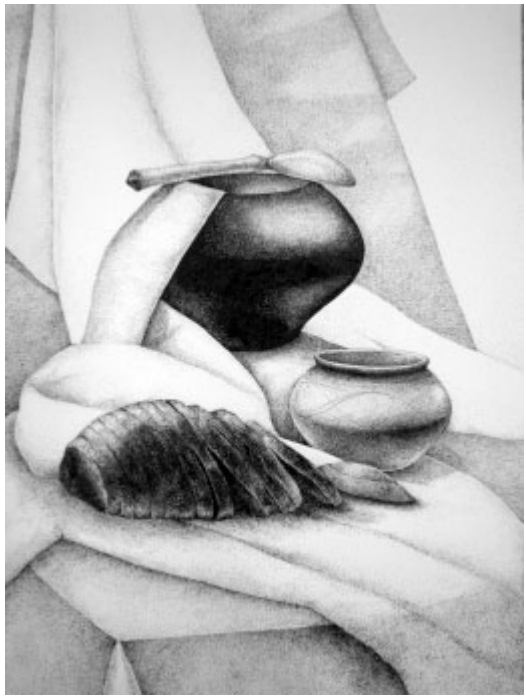


Рис. 6. Чернова А. С., гр. 1354п



Рис. 7. Арбузова А. С., гр. 1364в

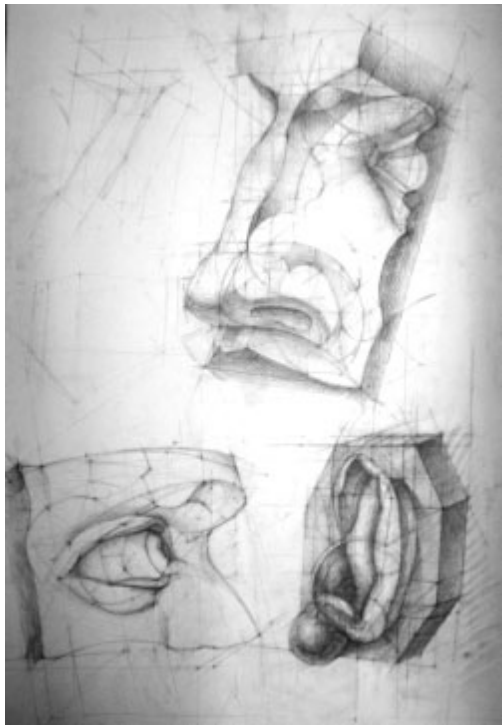


Рис. 8. Кочетыгова А. Н., гр. 1343у



Рис. 9. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 10. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 11. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 12. Мухина А. А., гр. 1354п



Рис. 13. Конева И. А., гр. 1384



Рис. 14. Юркина К. Ю., гр. 1334в



Рис. 15. Вотякова А. А., гр.1313



Рис. 16. Назирова К. С., гр.1313



Рис. 17. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 18. Климова Е. Е., гр.1354п



Рис. 19. Трейер М. А., гр. 1384



Рис. 20. Филимонова А. С., гр. 1393

Коллеги



Алтайский государственный университет, факультет искусств. 2015 Afterword

Collection of scientific papers “art in Altai region: history, modernity and education” will allow the reader to discover certain features in the artistic life of Altai region, one of which is a historical and cultural continuity of artistic traditions of Russian art.

The contents of the collection corresponds to modern trends of integration of the Humanities, as it is built not only on information about the visual arts, but also on the involvement of interdisciplinary sources.

The book is not only of theoretical but also of practical importance: an open Siberian educational space, the development of traditions and national artistic heritage is one of the promising directions in a scientific, educational, awareness-raising activities; contains a certain amount of methodological materials for drawing, painting, copying; includes student work from the methodological Foundation of the faculty.

Послесловие

Сборник научных трудов «Изобразительное искусство Алтайского края: история, современность, педагогический аспект» позволит читателю открыть для себя определенные черты в художественной жизни Алтайского края, одна из которых – историко-культурная преемственность художественных традиций отечественного искусства.

Содержание сборника соответствует современной тенденции интеграции гуманитарного знания, так как оно построено не только на информации об изобразительном искусстве, но и на привлечении междисциплинарных источников.

Книга имеет не только теоретическое, но и практическое значение: в открытом сибирском образовательном пространстве освоение традиций и национального художественного наследия является одним из перспективных направлений в научной, учебной, просветительской деятельности. Сборник содержит определенный объем методического материала по рисунку, живописи, копированию; включает в себя работы студентов из методического фонда факультета.